د. نذير العظمة

سفر العنقاء

حَفْرِيَّة ثَقَافِيَّة في الأُسْطُورَة

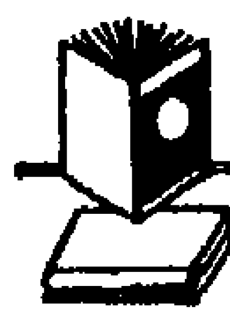
دراسات فكرية ٢٧

الإشراف الفني زهير الحمو

د. نذير العظمة

سفر العنقاء

حَفرِيَّة ثقَافِيَّة في ٱلأسْطُورَة



منشـــورات وزارة الثقـــافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

دراسات فكرية
«٢٧»

سفر العنقاء: حفرية ثقافية في الأسطورة / نذير العظمة . -
دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٦ . - ٣٢٨ ص؛ ٢٤ سم . -
(دراسات فكرية؛ ٢٧).

١- ٣٩٨ ع ظ م س ٢- ٨٠٩ ع ظ م س
٣- العنوان ٤- العظمة ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٦٦٩ / ١١ / ١٩٩٦

الأهداء

إلـــى
الـدكتــور
هشـــام
شـــرابـي

شكر

أتوجه بالشكر للدكاترة:

عبد اللطيف حميدان وفضل العماري وحمزة المزيني ومحمد عبد الرحمن الهدلق ومعجب الزهراني وعبد الله الفيفي الذين لفتوا انتباهي إلى إشارات تتعلق بهذا البحث.

كما أشكر الزملاء الذين أعاروني مرجعا أو أكثر من مكتبتهم الشخصية لاسيما الدكتور سعد البازعي والدكتور عبد العزيز المانع والدكتور عبد الله الغذامي.

وأشكر جامعة الملك سعود والقائمين على مكتبتها الذين زودوني بعنايتهم وخدماتهم.

المقـــدمــة:

- استهلال
- العنقاء والنماذج العليا
- إشارات المقدمة

استهلال

لقد رادف عدد من شعراء الحركة الحديثة العنقاءبالفينيق الاغريقي والروماني كاسطورة. بدءاً من شفيق معلوف «عبقر» ومروراً بخليل حاوي في قصيدة «بعد الجليد» وبدر شاكر السياب في «العنقاء والقصيدة» وعبد الوهاب البياتي في قصيدة العنقاء، وميشيل سليمان في «العنقاء والحلم» ومحمد الثبيتي في قصيدة «تفاصيل العنقاء»بينما اقتصر ادونيس على الفينيق في «البعث والرماد» ونذير العظمة على «طائر الفاو».

وكلا الطائرين في إطار هذه القصائد يبرز كرمز اسطوري يستبطن المعاناة العربية الحديثة، ويعبر عنها من خلال أساطير الخصب التي افرد لها جيمس فريزر في موسوعته الغصن الذهبي بابا كاملاً ترجمه الى العربية بالعنوان نفسه جبرا ابراهيم جبرا في ١٩٥٧ معبراًعن الكل بالجزء: ثم غيره إلى عنوان «أدونيس/ أو تموز» في الطبعات التالية. انظر الطبعة الثالثة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

وهذه المرادفة بين العنقاء والفينيق لم تقتصر على الإبداع الشعري عندنا بل تعدته الى ميادين الترجمة والنقد والرواية بدءاً من مقدمة عبقر وترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية وترجمة د. أحمد بدوي ود. محمد صقر خفاجة لـ «هيرودوت يتحدث عن مصر» ودراسة د. سعيد الناصري وترجماته المتضمنة بعنوان العنقاء تحلق/ الشرق والغرب، وكثير غيرهم.

كما كتب لويس عوض روايته «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» في إطار المرادفة إياها. وهذه المرادفةالتي أخذ بها هؤلاءالشعراء والمبدعون والنقاد

وبعض الدارسين والمترجمين تطرح إشكالية فكرية مهمة هل هذان الطائران نسق اسطوري واحد، هل الفينيق هو العنقاء وهل العنقاء هي الفينيق؟! أم إنهما طائران متميزان ينتميان إلى أسطورة عالمية واحدة؟! بدوي وخفاجة يجعلان من الطائرالفرعوني «بنو» والفينيق والعنقاء منظومة واحدة. إن هي إلا أسماء متعددة لطير واحد. إلا أنهما يؤصلان الفينيق بإتجاه كل من الحضارتين المصرية القديمة والحضارة العربية الإسلامية على غرار ما فعله شفيق معلوف في مقدمة عبقر بتأصيلها عربياً. إلا أن خالدة سعيد أصرت على تمايز العنقاء والفينيق وأنهما طائران مختلفان. فالفينيق طائر أسطوري من قلب التراث السوري يرمز للانبعاث والتجدد، ويختلف عن العنقاءالعجائبية-وغير الأسطورية في رأيها-فهي تأصّل الفينيق باتجاه التراث السوري وترفض المرادفةبينه وبين العنقاء.

وكانت مرحلة الخمسينات من هذا القرن بالنسبة لفكرنا وإبداعاتنا الحديثة وآمالنا وتطلعاتنا هي مرحلةالحلم. ان طغيان الغرب السياسي والحضاري كان يدفع مبدعينا ومفكرينا إلى التحصن بالجذور والتشبث بالهوية الحضارية.

وجاءت المكتشفات الأنثربولوجية المبكرة في مصر والعراق وسوريا لتؤيد هذه الروح وهذا الحلم. اكتشاف حجر رشيد وفك الهيروغليفية وحفريات كلود شيفر في أوغاريت ١٩٢٩م وحفريات المدن الأكادية في كل من سوريا والعراق وحركة مجلة سومر العراقية وترجماتها. أدت كلها إلى الكشف عن تراث المنطقة القديم الذي يشكل البعد الحضاري الحقيقي للموروث والفكر العربيين. ومن خلال الترجمات التي صاحبت هذه الحفريات أو تلتها إلى لغات العالم ولغتنا العربية أصبح هذا التراث جزءاً من التراث الإنساني ومصدرا أكيدا لاعتزازنا وسبيلاً لتوسع إبداعاتنا الشعرية.

ورغم أن الفينيق أسطورة اغريقية رومانية مصرية قديمة عن طائر

غريب إلا أن هيرودوت وأوفيد وتشوسر وشكسبير وملتون أكدوا أن هذا الطائر قد جاء من جزيرة العرب.

ولعل هذا كان من الأسباب التي دفعت عملية المرادفةعندنا، ولكن هناك أسباب أخرى تكمن في صلب النصوص العربية القديمة شعراً ونثراً دفعتنا إلى طرح إشكالية المرادفة بين الطائرين واكتشافها اكتشافاً معرفياً جديداً ومنهجياً في آن.

فكلا الطائرين في شعرنا الحديث ينهض علامة على الخصب والنهوض من الموت.

عندما يبلغ الفينيق عتيا من العمر يجمع حوله الأحطاب ويوقدها فيحترق ولكنه ينهض من رماده أتم ما يكون شباباً وجمالاً. أكدت ذلك الموسوعات الميثولوجية الغربية، وتلتها القواميس العربية الحديثة تحت باب العنقاء/ الفينيق معتبرة الطائرين طائراً واحداً.

الأمر الذي انتدبنا لكي نقوم بقراءة ثانية للتراث عبرنا عنها «بالحفرية الثقافية» في الأسطورة. ومارسنا الحفر الثقافي في أبحاثنا عن المعراج والرمز الصوفي في جمعية الاستشراق الأمريكية الدولية ١٩٧١.

وأخرجنا كتابنا سفر العنقاء على هذا الأساس من مقدمة وستة أبواب وخاتمةوملحق بالقصائد التي تعاملت مع العنقاء الأسطورة رمزاًبمساحة القصيدة، لاكمافي القديم كناية مفردة في بيت واحد، واعتبرنا أن الحضارة هي عمر الأسطورة والأسطورة هي عمر الحضارة ورتبنا هذا السفر عن سفر العنقاء كما يلي:

مقدمة: في العنقاء والنماذج العليا

باب١: في المنهج وتحولات الأسطورة والإنسان، تكلمنا فيه عن الأسطورة والاستعارة، والعنقاء الكناية والأسطورة، والمباحث النقدية عنها. وخصصنا الإلياذة وعبقربوقفة

متأنية. وختمنا هذا الباب بالكلام عن ليفي شتراوس والمنهج.

باب٢: العنقاء وإشكالية التداخل، ويتألف من خمسة فصول، العنقاء الأصل والنسق السمندل، العنقاء فينيق، العنقاء فينيق آخر، الفينيق عنقاء أخرى. إشكالية الفيزيولوغوس والمصادر.

باب٣: العنقاء السيمرغ والرمز الصوفي من خمسة فصول: عنقاء أبي حامد الغزالي في رسالة الطير وصورة السيمرغ والعنقاء في مرايا المبدعين فلوبير، الفردوسي، فريدالدين العطار، محيي الدين ابن عربي. والسيمرغ والفولكولور.

باب٤: العنقاءوالفولكلور من ثلاثة فصول العنقاء وتعبير الرؤيا، حلم الماس وحلم الخلاص حلم الشباب والتجدد.

ثنائية المادة والصورة-العالم عنقاء، عنقاء المعتصم. والفصل الأخير العنقاء وطائر السمرمر.

باب٥: الفينيق العنقاء والقصيدة الأوروبية نماذج أغريقية-رومانية ولاتينية مصرية، وانجليزية وفرنسية.

باب٦: كيف يتعامل المبدعون العرب مع الأسطورة العنقاء-إيزيس، شوقي أفروديت المعلوف-التضمين الأسطوري والقصيدة الحديثةللشعراء العرب الذين ذكرتهم في المقدمة أضف إليه رواية العنقاءللويس عوض ثم الخاتمة.

فالدراسة إذن هي نقدية انثربولوجية. إلا أن علم الإنسان أو علم الإناسة الترجمة العربية لـ (anthropology)الذي تمثله موسوعة الغصن الذهبي تمثيلاً ممتازاً، أصابته على يد كلود ليفي شتراوس تطورات في المنهج، وفي جوهر الموقف العلمي، إذ يطعم هذا العالم الفيلسوف علم

الإنسان بالفلسفة. ويتأثر بروما ن جاكبسون بعد لقائه به في أمريكا في مفتتح النصف الثاني من هذا القرن. فيدرس موضوعه الأنثرولوجي من خلال منهج ألسّني صارم، ويتبنى فكرة الأنساق التي تنطبق على كل اللغات والبيئات، بصرف النظر عن عناصر الزمان والمكان وحركة التاريخ، وهذه الأنساق في رأيه متجليات لمنطق أو مبدأ عام مسيطر، يكمن في اللغة ويتجلى من خلالها، ويخرج شتراوس هكذا عن جادةالأنثربولوجيا الكلاسيكية بعلم الإنسان الألسني، ويدرس من خلال اللغة نظام القرابة كما يدرس الفكر البري ونظام الأسطورة في أستراليا وأفريقيا وأمريكاالقديمة ويقرر أن هناك ثلاثة أنظمة للأسطورة أو ثلاث شفرات - شفرة اللغة وشفرة الأسطورة وشفرة النظام أو المعنى المافوق طبيعي الذي يكمن في اللاوعي وتعبر عنه الأسطورة والذي لا يأخذ معناه إلا من خلال التواصل، فالمتلقي على هذا هو الذي يجسد هذا المعنى أو يشخصه من خلال التواصل. وهو يذكرنا بتأليف النص مرةمن قبل المرسل ومرة أخرى من خلال القراءة للمتلقي، إلا أن شتراوس يعبر عن ذلك من خلال نسق فلسفي أناسي سيكولوجي.

واهتمامي بالميثولوجيا أو علم الأساطير يعود إلى حقبة مبكرة من حياتي، وهي من اهتمامات جيلي كما ذكرت سالفا، وتجلى هذا الاهتمام في تجربتي الإبداعية وتجربتي العلمية على حد سواء. فركزت على ثيمات الشهادة من خلال أساطير الخصب في شعري مسرحاً وقصيدة، «ابن الأرض»، «جسر الموتى»، «حبيبتي والجارة العجوز»، «الخضر ومدينة الحجر»، و«القصائد المفردة» في «نواقيس تموز» ومسرحية طائر السمرمر.

وقدمت في جامعة يال بحثاً عن الشعراء التموزيين ومؤثرات اليوت في بدر شاكر السياب في إطار مؤتمر لجمعية الاستشراق الأمريكي الدولية ١٩٦٧ ترجمته مجلة أقلام العراقية ١٩٨٥ في الصفحات الأولى احتفالاً

بذكرى السياب، كما ألقيت في السنة نفسها محاضرة أخرى في الإطار نفسه في جامعة بورتلاند الرسمية عن صورة عشتار في الشعر العربي الحديث، ومصاحباتها النفسية والفكرية. وكتبت بعدئذ اطروحتي الجامعية التي أنطوت على بابين كاملين عن أثر الأساطير وطقوس الخصب في حركة الشعر الحديث مركزاً بالإضافة إلى الغصن الذهبي على مؤثرات سيتويل واليوت الذي أشار إلى فريزر في هامش «الأرض الخراب» مما حفز جبرا ابراهيم جبرا إلي ترجمة أساطير الخصب الذي ذكرته سابقا، ونشرت في ١٩٨١ في مجلة فكر «سعادة الإنسان والأسطورة» كما نشرت كتابي «السياب وسيتويل» و«مدخل إلى الشعر العربي الحديث»، وتنطوي في مجملها على أبواب مركزية تتمحور حول أساطير الخصب وبدائلها الفوكلورية والعربية والإسلامية في شعرنا العربي الحديث، إلا أنني في تلك الدراسات في الإنجليزية والعربية استلهمت فريزر ومن قبله الحفريات ومنشوراتها كملحمة قلقامش التي ترجمها طه باقر وأساطير كنعان نتيجة لاكتشافات كلود شيفر في أوغاريت اللاذقية. ودراسة فريزر لأساطير الخصب في مصر وسوريا والعراق وجنوب شرق آسيا كانت لي بمثابة الضوء الذي رأيت فيه جزءاً مهماً من نتاجات شعرنا الحديثة كما قادتني إلى رؤية البدائل العربية والإسلامية في إطار الفولكلور والكتب الدينية المقدسة.

كما أن علم الأسلوب أفادني في فهم الأسطورة مضموناً وشكلاً في الإطارين التاريخي والسوسيولوجي.

* * *

العنقاء والنماذج العليا

العنقاء في اللغة لفظ مؤنث ولايذكر على «أعنق» ويقال عنقاء ذكر وعنقاء أنثى إذا أريد التفريق.

أما الفينيق فيشار إليه بالتذكير بالفرنسية والإنجليزية وربما الاغريقية. ويجعل منه شفيق معلوف مذكراً ويصوغه بصيغة عربية فيسقط ياءه فيصبح «فينق».

ويعامل أدونيس في قصيدة «البعث والرماد» الفينيق معاملة المذكر ربما لقرينة اللفظ أو تأثراً بعبقر المعلوف الذي سبقه وسبق خليل حاوي في استخدام هذه الأسطورة في الشعر.

والسيمرغ عند العطار يعامل معاملة المؤنث فيشار إليه بـ: هي. والفينيق رمز للطائر الذي «يلد نفسه من نفسه» على حد قول الشاعر الروماني المسيحي lactantius في قصيدته (De Arte Phoenice) واقتبسه الشاعر الإنجليزي درايدين[١].

فيما خلا رواية هيرودوت عن الفينيق لانقع على مصدر آخر في المصادر الاغريقية يُعنى بهذا الطائر الأسطوري عناية هيرودوت لكن في أمثالهم أو مأثوراتهم يقولون فلان جاوز الفينيق عمرا.

هسيود شاعر ملحمتي «أنساب الآلهة» و«الأيام» ويأتي في الطبقة الثانية بعد هوميروس صاحب الإلياذة والأوديسة هسيود هذا يقول «إن الفينيق يعيش عمر الغراب تسع مرات»[٢] وكلها كما يرى القارىء تخلو من نويات الاحتراق والولادة وتلمع إلى امتداد عمر الفينيق.

هل يعقل أن هيرودوت لم يصدق كامل الأسطورة فاكتفى بطرف منها؟! ممكن، لكن نص هيرودوت هو الأقدم عن هذه الأسطورة معتمداً على مصادر مصرية قديمة.

فهل هذه المصادر توفرت على جزئيات الاحتراق والانبعاث (أوراق بردى أو رسوم أو أغان وقصائد) أم أن هذه الجزئيات لحقت بالأسطورة مؤخرا من مصادر شعبية فولوكلورية لم يكن لهيرودوت وصول إليها فاكتفى بما رواه لنا وأثبتناه في موضع آخر من هذا البحث.

ومما يجدر ذكره أن سفر أيوب (أنشودة ١٨) ذكربديلاً للفينيق وهو السمندل في الترجمة العربية أو ما يطلق عليه حيوان النار الذي يدخلها ولايحترق بينما الفينيق يحترق بها ويلد ناهضا من رمادها.

أما اللفظ العبراني فهو حول أو خول

يقول أيوب:

«فقلت إني في وكري أسلم الروح كالفينيق
(وكالسمندل) أكثر أياماً»[٣].

إلا أن المصادر الرومانية أكثر احتفالاً بالفينيق لاسيما في الشعر والمسرح.

ولعلهم ورثوا ذلك من احتفال المسيحية بهذا الطائر الزاهد الذي يلد نفسه من نفسه ويصمد للدهر.

ويقول ابن منظور المصري في لسان العرب: «وقيل في قوله تعالى طيرا أبابيل عنقاءمغربة» ص ٢٧٦[٤]. وينسب الأزهري ذلك إلى عكرمة وهو مولىٰ ابن عباس!![٥].

ومعنى هذا أن الله سلّط طير الأبابيل على جيش أبرهة الذي كان يحاول أن يغزو مكة فدمّرت هذا الجيش فكانت موتا للفاتح الغازي وحياة لمكة.

إن جماعات الطير التي سلطها الله على المعتدي كانت «ترميهم بحجارة من سجيل وتجعلهم كعصف مأكول» وحجارة من سجيل هي حجارةمن نار جهنم، مكتوب فيها أسماء القوم لقوله تعالى في آية أخرى لنرسل عليهم حجارة من طين مسومة، أي معلمة بأسماء القوم(٦).

ويهمنا من رواية ابن منظور في لسان العرب وفي الصحاح إمكان أن يقترن الأبابيل بالعنقاء وأن ترتبط صورة الغزاة بالحجارة المحرقة التي كان يرميها الطير على جيش أبرهة.

فالاحتراق بالنار يرتبط بالطير في تفسير الآية ولكن بسياق مختلف. وأنا أتكلم هناعن تفسير عكرمة، وهو من صنع الإنسان، لاالآية المنزلة، وهي من وحي الله.

ويعرف من قضى طفولته في دمشق والشام أن الأطفال يهزجون عندما يشعلون الناروينشدون «أبيلتنا أبيله» ونحن هنا لانقترح تفسير الآية بطير من نار وإن احتمله التعبير الشعبي الذي أسلفناه، وقد فسر معجم الصحاح على أن «أبابيل جمع أبالة وهي الحزمة من الحطب» الذي يشتعل وتصير العنقاء به رمادا يبشر بالولادة في نص القزويني.

مهما يكن فالنار والاحراق والموت دلالات ليست بعيدة عن طير الأبابيل من خلال التفسير والمعجم لبعض مصادرنا التي تتمتع بالاحترام والثقة.

فالعنقاء على هذا لم تتآكل أسطوريتها تآكلاً تاما، ما تزال هناك علامات حتى في المعجم ومظان التفسير تقودنا إلى معناها أو بعض معناها وسياقها الأسطوريين.

وبناء على ما تقدم يمكن أن نسأل هل العنقاء تمثل أنموذجاً

(Archetype) تتـمثل في صـور وسياقـات متنوعـة في أزمنة وأمكنة عـديدة لشعوب مختلفة؟!

قد يكون ذلك كذلك وقد لايكون، لكننا لو استقرأنا النصوص التي استخدمت العنقاء رمزاً مركزيا لها لتبين لنا أنها تذكرنا بنظرية كارل يونغ (ق. ٢٠) من أن الفن إن هو إلا تجسيد للنماذج الإنسانية العليا في الثقافات وهذه النماذج تتشكل في صور وسياقات متعددة (Prototype) لتعكس لنا مشاعر النفس الإنسانية وأحلامها الأولى وطموحاتها التي تنطلق من أرضية واحدة مشتركة.

الأنمـوذج الأعلى (Archetype) يذكـرنا بفكرة أفـلاطون عن المـثل التي لانرى منها في الواقع إلا صورها أو ظلالها وتبقى هي في عالم المثل.

إلا أن يونغ لايربط نظرية النماذج العليا بعالم الغيب أو بعالم علوي بل يصلها بالنفس الإنسانية وقواها الخفية التي تكمن وراء تشكيل الأحلام والصور (Prototypes). ويربط ذلك كله بالثقافة.

هذه الصورقد تتنمط وتصبح عديمة الصلة بمصدرها والقوى الكامنة التي تشكلها مما يفقدها بعدها النفسي فتنقلب إلى نمط (Styriotype) تفرزه الصناعة الفنية والأدبية أكثر مما تفرزه قوى النفس الكامنة ومعاناتها.

وبناء عليه فالأنموذج الأعلى وصور الأنموذج يتضمنان حكم قيمة الإيجاب بينما التحول إلى نمط يفقدها قيمتها الإيجابية ويحولها إلى سالبة عديمة التأثير.

العنقاء في الشعر العربي القديم ظلت كناية وكناية أقرب إلى النمط منها إلى صورةتعكس أنموذجا أعلى.

فهل فقد النمط صلته بالنموذج الأعلى (النفسي والحضاري والفكري) والصور التي تتشكل منه؟ وهل يمكن استرداد أسطورة الأنموذج الأعلى؟! أو إعادة بناء الأسطورة التي تحولت إلى كناية؟

كيف تحولت الأسطورة إلى كناية ثم احتلت الأسطورة كل الكناية في سياقات العنقاء وصورها في شعرنا العربي الحديث . إن مغامرة الإجابة على هذا السؤال هي بعض هموم هذا البحث الذي بين أيدينا .

وإذا أردنا أن نفكر في إطار البلاغة العربية ومصطلحاتها هل يمكن أن نعتبر الأسطورة كناية موسعة أو استعارة موسعة جريا على التشبيه التمثيلي؟؟ .

في الشعر الأوروبي تظل العنقاء أو موازيها الفينيق عالقا بالأسطورة وصورها كما الأمر في القصيدة الرومانية وقصيدة شكسبير وقصيدة بول إيلوار .

وعلى حين أنها أي العنقاء تبقى كناية في الشعر العربي القديم، تصبح موازية أو مرادفة للفينيق في شعرنا العربي الحديث فكيف حدث هذا التطور وما هي أسبابه ومبرراته؟ ! .

هل تحولت العنقاء إلى فينيق أم أن الفينيق استل أصلاً من ريش العنقاء . وهو كما نعلم طائر جاء من بلاد العرب .

بكلمة أخرى هل استعارت حركة الشعر الحديثة هذه الأسطورة من الأساطير الاغريقية والأوروبية أم أنها استردتها وأعادتها إلى ما كانت عليه أصلاً؟ ! .

هل استخدام العنقاء كأسطورة لاكناية هواسترداد أم استعارة من الآخر؟ ! .

وإذا كانت العنقاء كناية في الشعر القديم، فهل هي كذلك في النثر والتفسير والمصادر التاريخية والفولكلورية والصوفية وكتب الحيوان وكتب النقد الأدبي؟ ! أم أنها ما تزال تحتفظ بجوانب من أسطوريتها في هذه الكتب رغم تحولها إلى كناية في الشعر؟ ! وما هي الأسباب؟ ! .

وهل للعرب نظام أسطوري كباقي الشعوب أم أنهم يختلفون عن سائر الحضارات والشعوب بأنهم لاأساطير لهم؟! واقعيون حسيون لاتصور لهم ولاخيال؟!.

سؤال غريب طبعا، ولكن بعض المثقفين أو أشباه المثقفين بل كثير منهم يعتقد كذلك أو يتمنى أن يكون الأمر كذلك لحوافز مختلفة.

وعلى حين أن العنقاء أو رمزها في الشعر القديم تأتي في البيت الواحد كناية مفردة، إلا أنها في الشعر العربي الحديث تحتل قصائد بأكملها لشعراء من أجيال ومذاهب شعرية مختلفةمعظمهم من الرواد في حركة الشعر الحديث وقد سبقهم إلى ذلك بعض المهجريين.

ثم إن العنقاء الأسطورة تشكل مفتاحاً أساسيا لفهم أعمال شعرية ونثرية إبداعاً ونقداً قديماً وحديثاً.

١) رسالة الطير للغزالي.

٢) منطق الطير لفريد الدين العطار.

٣) رواية العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح للويس عوض.

٤) الشمس والعنقاء لخلدون الشمعة (نقد).

٥) مسرحية طائر السمرمر لنذير العظمة.

لكي نجيب على الأسئلة المطروحة في هذه المقدمة لابد لنا من أن نجري حفرية ثقافية في الأسطورة الواحدة لافي غرفة معزولة كالكناية الشعرية بل في رحابة الثقافة العربية وشرائحها المتواشجة في الأدب شعراً ونثراً وفي التاريخ والجغرافيا وفي التفسير والتصوف وفي الأمثال والفولكلور والمعاجم وحتى في تعبير الرؤيا (تفسير الأحلام). وهذا كله يستدعي منا أن نسأل:

هل الطائرالمصري القديم «بنو»والعنقاء العربية والسيمرغ الفارسي والفينيق الاغريقي الروماني الأوروبي هي طير واحد؟ .

أم أنها طيور متعددة لأسطورة واحدة بسياقات متعددة؟! بكلمة أخرى هل الطائر بنو والعنقاء والسيمرغ والفينيق مترادفات طائر واحد أم أنها متوازيات لأسطورة واحدة في سياقات حضارية واسطورية متعددة، وهل الفينيق طائر اغريقي أم هو طائر عربي؟ وما هي شهادة هيرودوت أبو التاريخ في القرن الخامس قبل الميلاد في ذلك وشهادة المصادر اللاتينية في القرون الوسطى (القرن الثاني عشر الميلادي) وشهادة الشعر الإنجليزي لاسيما شكسبير في قصيدته التي بعنوان الفينيق وطائر القمرية(١٦٠١م).

بعض الشعراء العرب في عصر النهضة يرادفون بين العنقاء والفينيق فهما اسمان مختلفان لطائر واحد، بدءاً من شفيق معلوف في «عبقر» الذي يعقد نشيداً كاملاً وهو النشيدالعاشر بعنوان العنقاء. ثم يليه خليل حاوي في قصيدة «بعد الجليد». فالعنقاء في شعره هي الفينيق وعنصر النار والرماد، أو الحياة والموت، هما المركبات الأولى لمعنى الأسطورة وسياقهافي قصيدته تلك.

أما أدونيس فيتناول انبثاق الحياة من الموت في قصيدته «البعث والرماد» التي يحتل الفينيق فيها مركز النبض ككل وهو رمزها الأساس. لكنه غير واع لترادف العنقاء والفينيق، بل إن زوجته خالدة سعيد في مقال نقدي لها في مجلة شعر تلقي الضوء على قصيدته وتدفع هذا الترادف بغير بينة معتمدة على مصادر جزئية، ودفاعا عن ادونيس لاتهام خليل حاوي له بسرقة الرمزالفينيق من قصيدة «بعد الجليد» السالفة الذكر -وقصيدة طائر الفاو لنذير العظمةتقوم على السياق الأسطوري ذاته لأسطورة الفينيق دون أن يذكر في القصيدة أيا من التسميتين العنقاء أوالفينيق، لكن سياق القصيدة ومعناها يشير إلى ذلك في تضمينها لتلك الأسطورة.

ولعل قصيدة العظمة هي الوحيدة التي تصرح بانبعاث هذا الطائر من رمال الصحراء العربية، كما هي في رواية هيرودوت.

أضف إلى ذلك قصائد بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي والدكتور ميشيل سليمان التي تتناول العنقاء كرمز مساو أو بديل للفينيق(٧).

أيا ما كان الأمر من أين استوحى هؤلاء الشعراء العرب رموزهم؟وكيف وصلت إليهم وما هي صيغتها الأصلية في السياق الأسطوري، ما هي صياغاتها لديهم وما هي عناصر الاتفاق والاختلاف بين الصيغ الأصل والصياغات الفرع؟ وما هي مبرراتها النفسية والفنية وغير ذلك.

والأهم ما هي المركبات الأولية للأسطورة؟! أو بكلمة أدق ما هي الجزئيات الأسطورية التي تركب وحدتها وصورتها؟! أو قل ما هي النويات الأسطورية التي يتركب منها جسد الأسطورة النواة التي سافرت إليناعبر العصور من العرب إلى اليونان واللاتينيين وأوروبا العصور الوسطى، وأوروبا عصر النهضة ثم شعر النهضة العربية.

هل الاحتراق فالانبعاث هماالعنصران الأساسيان اللذان يشكلان نواة الأسطورة؟!

هل النار والرماد الموت والحياة هي النويات الأساسية التي لاتستقيم سياقات الأسطورة إلا بهما؟! وكيف ترادف الفينيق والعنقاء؟ وكيف تطورت دلالات كل منهما عبر العصور والنصوص والإشارات المعجمية والأدبية والشعرية على حدّ سواء؟!

العنقاء في الشعر العربي القديم منذ العصر الأموي أسطورة تآكلت. لم يبق منها غير الكناية (وجود الشيء بالاسم لا بالجسم)هكذا هي في شعر أبي نواس والمتنبي والمعري وأحمد شوقي على اختلاف في سياقات هذه الكناية.

وهكذا هي في قاموس المحيط للفيروز أبادي ولسان العرب لابن منظور المصري على اختلاف أيضاً في النوادر التي ترافق اسم العنقاء وتنوع سياقها.

ونعترف أن الجاحظ في الحيوان وأبا نواس في شعره أوردا تفصيلات إضافية مهمة تقرن العنقاء بالسيمرغ الفارسي وهو طائر أسطوري استخدمه فريد الدين العطار (١٢٢٤م) في منطق الطير رمزاً مركزياً لطائر الطيور وصورة الصور، مبيناً من خلال توجه رحلة الطيور إليه، وتوحدها به، عقيدتي وحدة الشهود ووحدة الوجود في الفكر الصوفي. وغيره من المصادر الصوفية اعتبرت العنقاء رمزاً للهيولى مادة الكون الأولى لاسيما ابن عربي. فتآكل الأسطورة جزئيا في الشعر والمعجم العربيين وبقاؤها في التصوف ومصادر الفولكلور الشعبي يستدعي التحري ويتطلب التحقيق. كيف تآكلت الأسطورة هناك وبقيت هنا ولماذا؟!.

كيف نفسر قطيعة الرمز بين الشعر الحديث والشعر القديم بالنسبة لمدلول العنقاء واختلاف السياق الأسطوري المحدث عن السياق البلاغي الموروث؟! كيف ظلت العنقاء كناية في القديم وأصبحت أسطورة في الحديث وما هي العوامل والمؤثرات التي أحدثت مثل هذا التغيير؟!.

وهل الأسطورة عربية أم أوروبية أو اغريقية أم هي ميراث إنساني تمتلكه البشرية جميعاً ولكن لانزاع في أصولها العربية.

كل هذه الأسئلةمهمة ولابد من طرحها والإجابة عليها لكي نصل إلى ملمح مجهول من ملامح الميراث الفكري والشعري للحضارة العربية كان غائباً في مباحثنا من قبل. وينبغي حضوره اليوم للأهمية التي تلعبها الأسطورة وتقنيتها في الآداب الحديثة إبداعاً ومناهج نقد.

يستوحي سعيد عقل مسرحية قدموس الشعرية من الأسطورة الاغريقية التي تفصح عن العلاقة الحضارية بين اليونان وفينيقيا[٨].

وإذا كان الفضل هو ما شهدت به الأعداء فمن نافلة القول إن ما أعطته حضارتنا القديمة في مصر وسوريا وما بين النهرين لم يكن خافيا على الاغريق بقدر ما هو خاف علينا اليوم.

وأسطورة الفينيق أسطورةاغريقيةأخرى ترمزإلى تجدد الحضارة وانبعاثها بشكل دوري وتشهد على صدور الفينيق من بلاد العرب على قول، والصحراء العربية على قول آخر. وتؤكد حقيقة حضارية ليست واضحة لنا على حين أنها كانت واضحة للاغريق.

وأسطورة «قدموس» هي أيضاً أغريقية ولكنها تشهد للفينيقيين بأنهم عبر قدموس قد أعطوا الحروف الأبجدية إلى الاغريق وأوروبا وبقية العالم الحديث من بعد. وهذه الوثيقة حقيقة تاريخية وصل إليها البحث العلمي اليوم وجسدتها الأسطورة في الأمس البعيد ومفاد الأسطورة أن ملكاً من ملوك الغال اختطف أوروب أخت قدموس الأمير فهب راحلاً إلى الغرب لإنقاذها.

إلا أن التنين رمز الشر يعترض طريقه لكن قدموس يعاجله بالسيف ويقتله وينثر أضراسه مدنا تشعّ حضارة وعلماً على شواطىء الاغريق من الأبيض المتوسط.

وينقذ قدموس أخته أوروب من خاطفيها ويترك لهم ميراث الأبجدية فيسمون قارتهم أوروبا إحياء لذكرى المخطوفة الفينيقية(٩).

مهما يكن، فإن مجيء الفينيق من بلاد العرب إلى مصر ينطوي على دلالة لايمكن تجاهلها. وإن رحيل الفينيق إلى الغرب ليموت هناك بالاحتراق بالنار، وليبعث من رماده وموته، فينيقا جديداً يعود إلى منشئه ينطوي على دلالات لاتقل أهمية عن منشأ هذا الطائر العجيب واصله.

وإذا كانت أسطورة الفينيق تدل على تجدد الحضارة في عرف الأغارقة والأوروبيين فإن انتقال هذا الطائر الملتهب من بلاد العرب إلى

مصر ومنها إلى اليونان والغرب الأوروبي يختزل حركة انتقال الحضارة من الشرق إلى الغرب وتجددها على مراحل. وما اختزلته الأسطورة من حركة الحضارة أثبته البحث العلمي في تتبع الخطوط التجارية وما نشأعليها وحولها من مراكز حضارية أضاءت أرجاء العالم.

كنت أظن أن العنقاء طائر والفينيق طائر آخر لاعلاقة بينهما. وما كنت وحدي أظن هذا الظن. فالعنقاءعربية، وكان يخيّل إليّ أن الفينيق إغريقي أوروبي. إن سطوة الغرب الثقافية والعسكرية بلغت أشدها عقب الحرب الكونية الثانية. ورموز الغرب الثقافية كانت تلقي حجاباً على أعيننا، فلا نرى رموزنا نحن.

إن الحيرة التي تفرضها حضارة سيدة كالحضارة الغربية على حضارات تابعة كحضارات العالم الثالث ونحن منه، تفرض علينا الانبهار بالآخر بينما تحجبنا عن رؤية الذات أو التعرف عليها والتأمل فيها. لأننا في حالة كهذه لانراها إلا من خلال الآخر الذي يؤخرنا عن اكتشاف هذه الذات ويساعدنا عليه في آن. إنها مستلبة ضعيفة وبحاجة إلى من يقويها والآخر يملأ الساحة.

وحين نفيق من صدمة الانبهار نبحث عن أنفسنا من نحن ومن نكون؟! ما هي هويتنا وهوية الآخر؟ كيف نشترك وكيف نختلف؟.

وإذا كان الأزهري قد نسب ما أورده ابن منظور المصري في المحيط بقوله قيل في قوله تعالى طيراً أبابيل: عنقاء مغربة، إلى عكرمة مولى ابن عباس فإن العنقاء لم تكن طائراً غريباً في حياة مكة وتاريخها.

كان القاسم بن محمد بن أبي بكر وهو من الفقهاء السبعة المشهود لهم في المدينة يضرب في داره «حجلة» أي قبة تزينها صورة القندس والعنقاء. عن ابن عون قال: «دخلت على القاسم وهو بأعلى مكة في بيته فرأيت في بيته حجلة فيها تصاوير القندس والعنقاء» وورد في «الفتح» نقله

ابن أبي شيبة عن القاسم بن محمد بسند صحيح. شرح باب التصاوير وما بعده من صحيح البخاري في «فتح الباري». كتاب اللباس ص ٥٠٣ ـ ٥١٨ جـ ١٢ من الفتح طبعة مصطفى البابي الحلبي.

كما زينت صورة العنقاء فيما بعد صدر قاعة العرش من قصر المعتصم في بغداد، وصورت على «بسط الملوك» كما ذهب إليه أبو نواس واستشهد به الجاحظ في الحيوان.

فهل نكتفي بصورة هذا الطائر العجيب كما وردت في شعرنا القديم أم نلتفت إلى ما تقدم لنا المصادر الأخرى من مفاتيح تقودنا إلى حقيقة هذا الطائر ودلالاته وإيحاءاته؟!.

هل نهمل شريحة التفسير ونأخذ بشريحة الشعر والتأويل البلاغي؟ هل نعزل هذا الطائر عن السياقات التي تزودنا بها مصادر التفسير والتاريخ والفقه والفولكلور أم علينا أن نتحرى صورته ومعانيه في كافة الشرائح إذا توخّينا الحقيقة؟!.

هذا ما ستجيب عليه دراستنا لهذا الطائر.

إشارات المقدمة

(١) Shorter Oxford English Dictionary,Vol. 11 n 3- Great Britain1959.

(٢) د. سعيد أحمد علي الناصري «عندما تحلق العنقاء بين فكر العرب وفكر الاغريق والرومان»، الدارة، العدد الثاني، السنة السابعة، الرياض محرم ١٤٠٢هـ/ نوفمبر ١٩٨١، ص ٢٤١.

(٣) نفس المصدر، ص ٢٣٥ - ٢٣٦. انظر أيضاً Anne Clark, Beast and Bawdy, G.m. dent and Sons ltd, London,1975, P.39.

(٤) لسان العرب ص ٢٧٦.

(٥) ابن منصور بن أحمد الأزهري (٢٨٢ - ٣٧٢هـ)تهذيب اللغة، جـ١، حققه عبد السلام محمد هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤م، ص ٢٥٣.

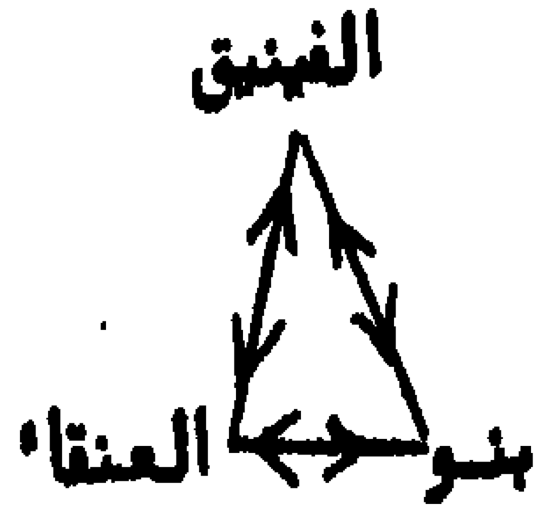
(٦) إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار ط٢، جـ ٥، القاهرة ١٩٨٢م، ص ١٧٢٥.

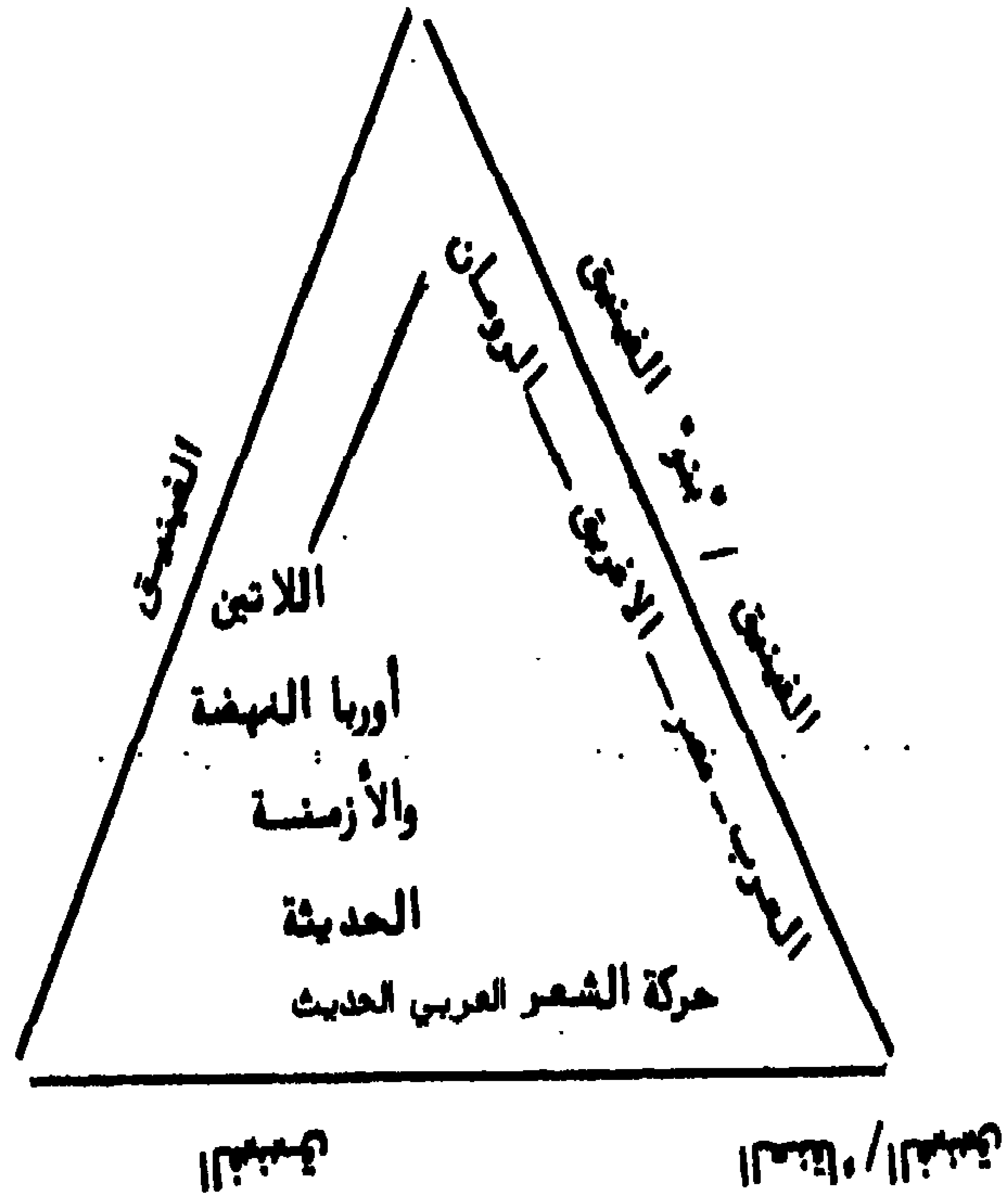
(٧) د. ميشيل سليمان، الحلم والعنقاء، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨١م.

(٨) سعيد عقل، قدموس، بيروت ١٩٤٦م.

(٩) Ovide Metamorphosis, Trans. With intro. by MaryInnes Book III-IV Penguin Books1986.

الحضارة هي عمر الأسطورة
والأسطورة هي عمر الحضارة





البـــاب الأول

في المنهج
وتحولات الأسطورة والإنسان

البـــاب الأول

١ - الأسطورة والاستعارة

٢ - العنقاء بين الكناية والأسطورة

٣ - الأسطورة والإنسان

٤ - إلياذة البستاني وعبقر المعلوف

٥ - العنقاء الألسنية: ليفي شتراوس والمنهج

الأسطورة والاستعارة

بعض النقاد يرفض أن يرى الحقيقة الأدبية كما هي فيهرب من الرؤية الموضوعية للظاهرة الأدبية، إلى رؤية مزاجية قاعدتها الأساسية لارؤية الأشياء في إطارها التاريخي والموضوعي، بل كما يستمزج مزاجه أن يراها.

وهذا المعيار المزاجي في حد ذاته لايكتفي بأن يرى عالم الأدب كما يراه بل يتعدى الأدب إلى الفكر والقيم والتاريخ فيراها جميعاً على شاكلة رؤياه للأدب.

فتصبح الحقائق التي نكونها عن العالم والمعرفة على وجه الخصوص عملاً لايقوم على قاعدة موضوعية، فهي ليست شيئاً خارجاً عن الذات له كيانه الموضوعي، بقدر ما هي انطباعات هذه الذات عما يجري في العالم.

وهذا طبعاً له خطورته القصوى على الشخصية الإنسانية ووعيهاوعلاقتها بنفسها والعالم.

أن ندمر صورة العالم الحقيقية والحادثة في صالح صورة أخرى انطباعية عنه، يعني أن نبقي الوعي الإنساني عائماً مهزوزاً لايدخل في انطباع إلا ليخرج من انطباع آخر عن الحقيقية وهكذا.

وأنا لاأقول هذا لاهمال الذات ودورها في رؤية العالم والتأثير في حركته التاريخية، بل لأذكر بأن الرؤية الموضوعية للظاهرة الفنية والأدبية

خيـر من الرؤية الذاتيـة وخـاصـة في مـجـال النقـد الأدبي الذي يتناول الأدب وتطوراته واتجاهاته مادة له للتحليل والتقويم والتنظير.

حين تصدى أسلافنا لجمالية التعبير في أساليب العرب ونظروا إلى ظاهرة الاستعارة لم يتعاملوا معها كما نتعامل نحن اليوم مثلاً مع ظاهرة الأسطورة أو ظاهرة الرمز.

لم ينطلقوا من قاعدة الكره أو الحب للاستعارة، بل أحصوا كلام المبدعين فيها وأخضعوها إلى منهج علمي في التحليل والتعليل والتفسير. فكان لنا ما كان من موروث لغوي ونقدي وبلاغي يحق لنا أن نفاخر الأمم ونباهي العالم بمحصوله وثمراته.

وأغلب الذين يتكلمون عن الأسطورة اليوم من المتنورين وأنصاف المتنورين يفعلون ذلك من واقع الحب أو الكره ويتحركون بعوامل الخوف من الظواهر الجديدة، لأنها أولاً تختلف عما تعودوه ونشأوا عليه، وتعلموه في البيت والمدرسة وحتى الجامعة والندوة. لذلك فهي تقتضي الحركة كما تقتضي الجهد. . والحركة والجهد أمران فيهما تعب ومشقة. وما أكثر من يهربون من الجهد ويتوارون عن ساحات الجد إلى قناعات الخوف وأقنعة الخشية فيتشبثون بمواقف يزعمون أنها تراثية والتراث براء منها لأن التراث مع العقل والإنسان والحرية.

فالصرخات التي يسمعها المرء كثيرة:

الأسطورة بدعة

الأسطورة بضاعة أجنبية مستوردة

الرمز خروج على المألوف والموروث

الأسطورةهرطقة إبداعية لايلجأ إليها إلا المارقون والخوارج ويتبين

من هذه الصرخات أن التعامل مع ما يحدث في عالم الكلمة ينقل هؤلاء من الرؤية الجمالية إلى الرؤية المسبقة والتصور الجاهز لمعيار مألوف، فيطبقون معايير ربما تصلح لعلوم أخرى ولا تصلح للأدب ويمارسون رؤية ومصطلحا هما في مجالهما نافذان وفي مجال الأدب يصطدمان به فلا يتحركان ويسقطان في أحكام مجحفة ورؤية مواربة تعكس صورة الأشياء والعالم في مرايا مقعرة.

وأفضل من الهجوم على الظاهرة الحادثة هكذا طبعاً، هو أن نحصي نماذج الأسطورة كما أحصى سلفنا نماذج الاستعارة.

ونقلب النظر في علاقة الحقيقة بالمجاز، وكيف يتداخل هذا في تلك، وتعبرالأسطورة عما تعبر عنه الاستعارة من التجارب الإنسانية وحركة العالم.

أقول ذلك لاغراما بالأسطورة أو نكاية بالاستعارة بل لأميط اللثام عن حقيقة ماثلة، وهي أن الأسطورة والرمز والاستعارة تتداخل، فكثيراً ما تصبح الأسطورة رمزاً، ويصبح الرمز استعارة موسعة، ولا يصح العكس، ذلك لأن الاستعارة أصلاً فن لغوي جمالي يتصل بقدرة اللغة في التعبير عن الحقيقة لا بالحقيقة بل بالمجاز.

وإن الأسطورة تنقل التعبير من اللغة إلى ما وراء اللغة وقدرتها التعبيرية والجمالية.

ينبغي أن نفهم في سياق الأسطورة النواحي التالية:

أولاً: ماذا تقول الأسطورة؟

ثانياً: ماذا تقول الأسطورة للسياق؟

ثالثاً: ما ذا تقول الأسطورة للأسطورة؟

وهذا كله يغرسنا في تربة الخبرة الإنسانية الأولى نماذجها، محليتها،

عالميتها، صلاتها بعضها ببعض. بينما في الاستعارة نكتفي :

أولاً: ما ذا تقول اللغة حقيقة؟

ثانياً: ماذا تقول مجازاً؟

ثالثاً: ما محل ذلك في السياق؟

وفي هذا المجال (أي مجال الاستعارة) لانتقل من اللغة وطاقتها الجمالية إلى ما تكتنزه هذه الطاقة من خزائن الخبرة وأبعادها التاريخية والإنسانية كما في الأسطورة.

ولأستمثل على ذلك كله بأسطورة عربية واحدة هي أسطورة العنقاء التي غابت أصولها عنا فأصبحت مجردكناية خاوية، واستعادها شعرنا الحديث حية نابضة في قصائد كاملة - فقد تعاملت قواميسنا مع أسطورة العنقاء تعاملاً لغوياً مجرداً وفرغتها من طاقتها التعبيرية والجمالية ومكتنزاتها الفكرية والإنسانية.

الفيروز أبادي يقول: «إنها طائر معروف الاسم مجهول الجسم»(١) فيقطعها هكذا عن جدل الحركة وجدل الأسطورة التي تتحرك بين قطبي الإنسان والكون في استكناه الأسرار والقبض على مخبآت النفس وجوهر العالم. وإن استبقى ثنائيات ضدية عن الثنائيات الأصل.

وكما فرغ التجريد الأسطورة، كذلك فرغت الاستعارة الاستعارة بالتكرار والمضغ لاستعارات القدماء، فلم تعد الاستعارة تقول للإنسان في جوانب من لغة اليوم ما كانت تقوله في لغة الأمس أو بعض جوانبها حين يقول المتنبي:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم(٢)

ينفذ إلى ذوقنا وفكرنا متوهجاً متألقاً بالصورة والرمز كما ينفذ بالاستعارة.

ولكن استعارة التكشير عن الأنياب للدهر أو السلطان لطول ما استعملتها أقلام الأدباء والكتاب فرغت من رمزيتها وقوتها التصويرية وأصبحت تعبيراً عادياً مألوفاً، لاحركة فيه ولاحياة. ومثل ذلك «أكل الدهر عليه وشرب» و«قلب له الدهر ظهر المجن» وغير ذلك من الكنايات والاستعارات التي فرغت من نبضها وألقها معاً من كثرة الاستعمال فلا يليق بالمبدع أن يتكيء عليها أو يستكين إليها، بل عليه أن يسقطها من تعبيره ويبتكر استعارات جديدة تتصل بخبرة العصر ولغته وذوقه.

وبعد.. ما ذا تقول لنا أسطورة العنقاء؟ إذا اكتفينا بالقاموس المحيط للفيروز أبادي نجد أنه يجرد العنقاء من محتواها الأسطوري الحي ويكتفي بالجانب الاستعاري التجريدي منها.

يقول «إنها طائر معروف الاسم مجهول الجسم»، وبهذا تصبح العنقاء رمزاً لغويا لموجود لاموجود ومع ذلك له اسم، فإذا تمنى الإنسان شيئاً لايمكن أن يتحقق - أو أن يعبر عن معنى عدم الوجود فعلاً - توسل بالعنقاء التي يتحقق اسمها ولايتحقق وجودها.

ولكن العنقاء كأسطورة أبعدغورا من العنقاء اللغة.. إنها قصة رمزية لحالة نفسية حضارية اختبرها الإنسان على مرّ العصور بدءاً من حضارتنا.

العنقاء هنا تخرج من قفص التجريد إلى ريش اللهب ونبض النار.. إنها طائر الحياة الذي يخرج من رماد الموت.

إن الفهم اللغوي للنص وحده لايكفي مع أنه شرط لازم للتحرك إلى التذوق الجمالي.

فإذا اقتصرنا على فهم أسطورة العنقاء من خلال التجريد اللغوي وألزمنا أنفسنا به خرجنا من التشخيص إلى التجريد من النبض الحي الذي تجسده الأسطورة إلى سكون المنطق، من الحياة والحركة إلى العلاقة

المنطقية الباهتة بين دال ومدلول في عزل قسري يخرب الأسطورة لتلائم التعريف والتحديد المنطقيين.

لذا نقترح ألا نعود إلى القاموس وحده كمرجع معرفي بل نلجأ إلى كتب التفسير والأدب والتاريخ والقواميس الموسوعية، وهي عندنا والحمد لله كثيرة متوفرة، لنتحقق من معاني ومداليل بعض المفاهيم والتراكيب والأساطير التي كثيراً ما غابت عنا أصولها وظلالها واحتفظنا بمعانيها المجردة معزولة عن سياقاتها الحياتية الحقة.

ترى أية خسارة نجنيها على أنفسنا لو اقتصرنا على فهم النص الأسطوري مجرداً عن جماليته التي ترشح بالحلاوة والطراوة والمعنى والحركة؟!

وأية خسارة أفدح من أن نتوجه إلى الذاكرة الآلية دون الحدس والذوق المتحرك المتألق الذي يربط الحياة بالكلمة والكلمة بالحياة؟!.

العنقاء بين الكناية والأسطورة

إذا كانت القواميس العربية القديمة قد تجاهلت رمز التجدد في طائر العنقاء وكسرت جدل الأسطورة في صالح كناية لفظية فمن أين أتى العنقاء هذا المعنى وكيف استعادت أسطوريتها التي مسحها القاموس القديم؟! .

أكان ما أورده هيرودوت أبو التاريخ عن الفينيق بديلها اليوناني هو المسؤول عن ذلك أم المصادر العربية القديمة؟! أم حركات الانبعاث الأدبي في عصر النهضة الأوروبية - التي تركت فينا مؤثرات كثيرة - وما انطلق منها من مدارس .

إن قاموس أكسفورد الإنجليزي حينما يشرح أو يحدد طائر الفينيق لايحدده كما حدد الفيروز أبادي طائر العنقاء بموجود بالاسم لاموجود بالفعل، بل إنه يذكر صراحة أنه طائر وحيد في جنسه، بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون أحرق نفسه في كوم من الحطب ونهض من رماده بشباب متجدد ليعيش دورة أخرى فيهرم ويحترق من جديد، وهكذا مجسداً تجدد الحضارة في تقويم دوري .

لكن قاموس أكسفورد لايشير إلى العنقاء صراحة ويتعامل مع بديلها الاغريقي «الفينيق» الذي أورد أسطورته هيرودوت ولخصها القاموس الإنجليزي كما أشرنا .

وإذا عدنا إلى قاموس انجليزي عربي كالمورد مثلاً لمنير بعلبكي وفتحنا على مادة الفينيق (PHOENIX) لوجدنا تحديدها كما يلي :

(١) الفونيكس، العنقاء! طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنه يعمر خمسة قرون أو ستة، وبعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو أتم ما يكون شباباً وجمالاً.

(٢) شخص أو شيء ذو جمال لايضارع، كذلك يشير إليه القاموس / فرنسي عربي/ [٤] لجبور عبد النور وسهيل إدريس، كيف رادف البعلبكي بين الفينيق والعنقاء ولم يفعل ذلك قاموس أكسفوردأو حتى هيردودوت الذي اختزل شرحه كلا القاموسين إياهما؟!.

ومن أين تيسر للشعراء العرب المحدثين هذا الترادف ومعه استعادة جدل الأسطورة الذي فقدته العنقاء واحتفظ به فينيق هيرودوت وأوروبا الاغريقية وحركاتها الأدبية والشعرية، هل كان الشعر العربي الحديث مسؤولاً عن هذه المرادفة أم النقد أم كلاهما معاً؟!.

لقد مر ذكر العنقاء لماما في الشعر العربي القديم وغالبا ما كنى بها الشعراء عن وجود شيء بالاسم وغيابه بالفعل أو كما حددها الفيروز أبادي في القاموس المحيط وجود العنقاء بالاسم وغيابها بالجسم.

في حيوان الجاحظ عدة شواهد تخرج عن هذا المعنى (فالعرب إذا قالت بهلاك شيء وبطلانه قالت «حلقت به في الجو عنقاء مغرب»)[٥].

وفي لسان العرب لابن منظور شواهد أخرى تصاحبها شروح كشروح الجاحظ ذات دلالات غنية، لكنها تشير إلى تآكل للعنقاء كأسطورة وبقائها ككناية شعرية[٦].

إذن فالمصادر الشعرية العربية القديمة ومصنفات النقد الشعري واللغوي والمعجم القديم وحتى الأمثال كلها تربط العنقاءبالكناية وتستبعد

كونها طائراً أسطوريا كما وصفته القواميس الفرنسية والإنجليزية والقواميس العربية الحديثة التي ترجمت عنها.

يقول المتنبي:

أحنّ إلى أهلي وأهوى لقاءهم وأين من المشتاق عنقاء مغرب(٧)

ويقول أبو نواس:

كأنها حين تمطو في أعتتنها من اللطافة في الأوهام عنقاء

«ديوان» حققه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٤ - ص ٦٩٦

وقال آخر:

ولولا سليمان الخليفة حلقت به من يد الحجاج عنقاء مغرب(٨)

وقال:

وعرفت أن المستحيل ثلاثة الغول والعنقاء والخل الوفي(٩)

وقال شوقي:

وأرادوا ليعرفوا دمع فرعون وفرعون دمعه العنقاء

ومن لطيف الكنايات ما استخدمه شوقي في قصيدة عن شكسبير يكني فيها امتناع بريطانيا على الفاتحين بالعنقاء. ولعل ما أوحى بذلك إليه هو صورة خارطة بريطانيا التي تشبه الطائر. فالمجرد الذهني عنده تجسد في صورة العنقاء:

تلك الجزائر كانت تحتهم وكنا وراءهن لباغي الصيد عنقاء(١٠)

وكل هذه الأبيات كما يرى القارىء تنطوي على العنقاء كشيء معدوم.

أو غير موجود خلافاً لقصائد شعرية حديثة استخدمت العنقاء كمرادف لطائر الفينيق الذي ينطوي رمزه على الحياة والموت أو الموت والحياة.

والسؤال هو: هل العنقاء هي الفينيق أو بكلمة أخرى هل الفينيق هو العنقاء؟! وإذا كان ذلك فكيف اندثرت عنقاء الأسطورة وبقيت لنا عنقاء الكناية؟!.

لقد بقي لنا من الشعر القديم نصوص محددة تحتفل بالأسطورة، منها نسور لقمان التي احتفل بها النابغة والأعشى وغيرهما، والهامة والصدى في شعر ذي الاصبع العدواني وغيره.

إلا أن الإشارة إلي هذه الأساطير في الشعر إياه كانت موجزة إيجازاً شديداً إلى حدّ الاختزال وإلى حدّ إهمال البعد الأسطوري لكل من النسور والصدى والهامة في صالح كناية أو إشارة بلاغية.

وهذا يطرح سؤالاً آخر لابد من الافصاح عنه، لأننا نرى في هوامش المجموعات الشعرية القديمة والدواوين المشروحة شروحاً وافية وأحياناً قصصية أو تجري مجرى المثل لهذه الأساطير، ألأن الشعر العربي احتفل بالتقنيات البلاغية فحول كثيراً من الإشارات الأسطورية إلى إشارات وكنايات مكثفة موجزة؟!.

أم لأن النقاد اهتموا باللغة والبلاغة واستبعدوا الأسطورة؟! أم لأنه كان يرى في الأسطورة انبعاثاً لأفكار وثنية؟! فاستبعدها الشعراء من تقنياتهم واكتفوا بالموروث الذي لايخالف هذه التساؤلات فاندثرت الأسطورة، أو على الأقل الأسطورة الظاهرة وبقي منها ما كشف عنه الدكتور أحمد زكي في أسطورية الشعر الجاهلي لغة ورموزاً وطقوساً ولايسع المرء إلا أن يلاحظ أن استخدام الأسطورة أو ما تبقى منها لم يتضمن جدل الأسطورة وثنائياتها الضدية بل اكتفى بالتلميح دون التصريح انسجاماً مع الشفرة

الشعرية العربية التي نفترض -أن المتلقي للإشارات الأسطورية المتبقية ورموزها- سوف يكملها -بأن يستحضر كامل المعنى من خلال اقتضاب وإيجاز البيت الشعري سواء انطوى على كناية منها أو أية صورة بلاغية أخرى.

وبكلمة ثانية لا نرى في استخدامات الأسطورة في شعرنا الموروث ما يسمى بالسياق الأسطوري والمرجعية الأسطورية، وبهذا اختفت النزعات الإليغورية (Allegory) في استخدامها، واختفى السرد القصصي وتقصي التفاصيل، كما اختفت النزعة التأملية المصاحبة للقصص الخرافي (كليلة ودمنة) وبقي الشعر الوجداني بتقنياته اللغوية والبلاغية سيد الفنون الشعرية وما ينطوي عليه هذا الشعر من مضامين قصصية (أو أسطورية أحياناً) كالشعر الجاهلي مثلاً، فقد أناة السرد وانسيابه واستبقى له نبض الوجدان وألق النفس.

وهذه الشفرة العربية الشعرية هي نفسها كانت مسؤولة عن عدم استفادة الشعراء في العصور الإسلامية من رموز القرآن ومضامينه وقصصه وشخصياته (ما خلا الفرزدق في هجو إبليس).

على حين أن الشعراء الفرس قاموا بذلك بشكل بارز، وسبقهم إليه المحدثون في تطويرهم للقصص الديني كالمولد والمعراج وقصص الفتوح والكرامات، وإلى حد ما رسالة الغفران لأبي العلاء، إلا أن ذلك كله تم في النثر ولم يتم في الشعر لقناعة العرب بالشفرة الشعرية إياها وعدم الرغبة في تغييرها.

ورغم أن الحركة الصوفية قد رمزت بالعنقاء إلى الهيولى مستعيدة بهذا شيئاً من أسطوريتها، إلا أن العنقاء ظلت أسيرة رماد القرون والزخارف البلاغية واللغوية رمزاً لجسدميت ينتظر الولادة نبض آخر يولدفي اللهب.

ومع ازدياد الاهتمام بالموروث الشعبي والأساطير والفولكلور التي

تعتبر ترسبات لهويات الشعوب تجدد الأمل في البحث عن أسطورية العنقاء في المصادر غير الشعرية واللغوية كـ «ألف ليلة وليلة» و«عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني و«مروج الذهب» للمسعودي و«الحيوان» للجاحظ، و«حياة الحيوان» للدميري وما نسب إلى ابن عباس من قصص ديني وما شاكلها من مصادر.

أضف إليه ما ورد في الميثولجيات الاغريقية وسليلتها الأوروبية من أساطير ذات أصول مشرقية أو عربية كأسطورة العنقاء - الفينيق.

وفي تلك المصادر إياها علينا أن نتأكد من أسطورية العنقاء والخروج من إهاب الكناية إلى جدل الأسطورة وحركيتها مما يتسع لأكثر من جولة.

فلأبي العلاء المعري في سقط الزند قوله:

بل تحسب العنقاء أو بنتا لها نبذت بها في الوكن يوم رجاعها

ويقول التبريزي إن الرجاع هو انتقال الطير من بلاد الحرّ إلى بلاد البرد، وكذلك عودها، غير أن الخوارزمي لايكتفي بالشرح اللغوي للبيت بل يحيلنا في الهامش إلى نادرة أسطورية لاتخلو من طرافة فيقول:

لهذه إشارة إلى ما في حديث العنقاء، من أن بنت قيصر لما اختطفتها العنقاء وألقتها في بعض الجزائر على شجرة، وأخذت في ترشيحها موهمة لها أنها أمها، ركب البحر ابن ملك الهند للاصطياد، فضربت الريح السفينة ومضت بها على غير اهتداء، إلى أن ألجأتها إلى جبل العنقاء، فلما رأته الجارية ورآها مال إلى صاحبه قلب كل واحد منهما، ثم اصطلحا على أن يذبح ابن الملك بعض الدواب ويسلخها ويطرح إهابها على كوثل السفينة ويستتر فيه، حتى إذا رجعت إليها العنقاء، شكت البنت وحدتها، وطلبت منها أن تصعد إليها بتلك الدابة الميتة، لتشتغل بها زمان غيبة العنقاء، ففعلت. يقول: ما رفعته العنقاء ونبذته لدى بنتها على الشجر، لم يكن

اهابا، إنما كان هذه الدرع. ومن ثمة شبه الدرع سابقاً بالشعر، وأسند النبذ إلى العنقاء مرة، لأنها كانت المباشرة لذلك والمزاولة له، وإلى البنت أخرى، لأنها كانت المسببة له. وجعل النبذ يوم رجاع العنقاء، لأنها بعد إيابها من الغيبة قد رفعت الميتة إلى البنت على الشجرة[11].

وهكذا تدخل العنقاء وصبية ملك الهند التي اختطفتها في علاقة مركبة. العنقاء تريد أن توهم الصبية بأنها أمها، والصبية تريد أن توهم العنقاء أنّ الجلد المسلوخ الذي يستتر خلفه حبيبها على كوثل السفينة هو دابة ميتة، وتشكو لها الوحدة. وتطلب منها أن تصعد لها بتلك الدابة الميتة لتتسلى بها في غيبة العنقاء، وهكذا تفعل.

فالعنقاء في بيت المعري هذه المرة ليست كناية، كما في بيته «أرى العنقاء تكبر أن تصادا» وهي كما يرى القارىء تنطوي على نادرة ذات مغزى أسطوري. أمومة العنقاء للصبية المخطوفة وعودتها أو عودة حبيبها إليها بالحيلة.

وهكذا نرى كيف استأثرت البرقيات البلاغية بمتن الشعر بينما رحلت المصاحبات الأسطورية الى الهامش، إلا أن هذا المتن الذي يستدعي من المتلقي أن يكمل المعنى الأسطوري أخذ يتسع لهذا المعنى في الأزمنة الحديثة.

الأسطورة والإنسان

إن توسل الأسطورة في القصيدة والرواية والمسرحية هو ظاهرة تكاد تكون عالمية في معظم الآداب على اختلاف مذاهبها الأدبية.

والاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند حدود الإبداع والأجناس الأدبية بل تعدى ذلك إلى النقدين النظري والتطبيقي لاسيما في الاتجاهات الحديثة الوثيقة الصلة بعلم الإنسان (Anthroplogie).

وغني عن البيان أن جيمس فريزر وليڤي شتراوس اللذين نوليهما عناية ملحوظة في هذا المبحث يحتلان مكان الصدارة في هذه الاتجاهات.

وسنحاول فيما يلي أن نقوم بنظرة عامة فاحصة على الجهود النقدية التي ترى أن الأسطورة عنصر أساسي في بنية الآداب الحديثة. وقد أخذ التفكير بالأساطير في الأدب يحتل مكانته من الحضارة والمدنية في فرنسا في غضون الثلاثين أو الأربعين عاماً الأخيرة. ويستجيب هذا التفكير بشكل خاص لبحث مجدد منذ نصف قرن في ثلاثة من العلوم الإنسانية البارزة وهي علم الإنسان وعلم النفس وعلم الإجتماع ويدور حول مكانة الأسطورة وأهميتها من أجل فهم الأساطير ودورها في الفكر الإنساني والحضاري بشكل عام.

وقد ظهرت عدةكتب في هذا الإطار، منها كتابان كلاهما ظهر في عام ١٩٣٨م. أولهما بعنوان «الأسطورة والإنسان» بقلم رينيه كايوا، والثاني بعنوان «الحب والغرب»بقلم دنيس دوروجمونت، ويعتبر هذان الكتابان الإشارات الأولى لتجدد البحث عن الأسطورة.

وتحتل الأسطورة مكانة مهمة لاسيما في أشكالها الأدبية في حقلي التعليم والبحث العلمي ومن علامات الإهتمام بالأساطير الأدبية في الخمس وعشرين سنة الأخيرة مقالات نظرية لريمون تروسو ولغلبرت دورانت ١٩٧٩م. أضف إلى ذلك سلسلة من الأطروحات الضخمة التي ساعدت على التدقيق في إشكاليات متنوعة في مبحث الأساطير، ودفعت بأمثلة بارزة للتحليل المنهجي لنقاد معاصرين. كما أن هناك عدداً ضخماً وسلسلة جيدة من أطروحات الدكتوراه في فرنسا للمستوى الثالث يصعب حصره.

والاهتمام بالأسطورة والإبداع وإخراج مجموعات متنوعة للأساطير وضعت في متناول الدارسين وجمهور المتنورين والمثقفين إيضاحات سريعة، لكنها دقيقة حول كثير من الأساطير البارزة والمهمة في الآداب الاغريقية واللاتينية والأوربية، لاسيما في تضميناتها الحديثة وأشكالها المعاصرة. وقد انصبّت أضواء البحث والتحليل على (الكترا وأوديب وأنتيغوني) وهي شخصيات ظلت حية في هذه الآداب وورثها الأدب الأوروبي الحديث عن المبدع المسرحي الأغريقي (يوروبيدس) في القرن الخامس قبل الميلاد.

ثم هناك أسطورة دون جوان من الأدب الأسباني ذي الجذور العربية.

وفاوست غوته ذات الأصول الشرقية التي تلقفها مارلو معاصر شكسبير وصاغها صياغة درامية استفاد منها غوته وعارضها فريد أبو حديد في عمل مسرحي بعنوان «عبد الشيطان»[١٢].

وهناك أيضاً أساطير أدبية صعدت من التاريخ إلى الأسطورة كشخصية عنترة عندنا وديك الجن الحمصي وأغلب أبطال السير الشعبية وفي مقدمتها جميعاً تأتي أسطورة «عوليس» أو يولوسيس من ملحمة هوميروس الأوديسة التي ما تزال مبعث إلهام لكثير من الأعمال الأدبية العالمية، كيولوسيس

جيمس جويس، وهي ترمز إلى رحلة الإنسان في البحث عن الحقيقة وكفاحه من أجلها. ويقابله عندنا شخصية جلقامش في آدابنا القديمة لاسيما الملحمة التي تسمى باسمه، وما استلهم منها من أعمال مسرحية وروائية ورموز القصيدة الحديثة، فقد استوحى وليد فاضل منها مسرحيته كما استوحيت أنا منها مسرحيتي «أوروك تبحث عن جلقامش»(١٣).

أما في أمريكا (الولايات المتحدة) فيشوب النقد المقارن تحفظات حيال الأسطورة لسيطرة النزعات الواقعية والبرغماتية والروح الوضعية على اتجاهات البحث العلمي في العلوم الإنسانية. بخلاف فرنسا التي تهتم اهتماماًبارزاً، إلى جانب ما سلف، بالنزعات الخارقة وتجعل الاهتمام باللامعقول توأما للمعقول، وتفتح أبواب التفاعل الجدلي بين المناهج المتنوعة والعلوم الإنسانية المختلفة بشكل يثير الإهتمام.

ويظل نور ثروب فرأى استثناء في الميدان الأمريكي إذ يرى أن الأسطورة مفتاح لفهم القصيدة من داخلها لاكرمز مفروض من الخارج لأن الشعر كالأسطورة يستدعي الخبرات الجمعية وينبثق من ذاكرة النماذج الكلية، فالوظيفة الأسطورية للشعر هي الباقية أمام تراكم المعارك العلمية(١٤).

«ولايقل النقد المقارن في الجانب الألماني اهتماماً عن زميله الفرنسي بالأسطورة، إلا أن التركيز على الفولكلور والجانب الشفوي من الأساطير واقترانها بالخرافة والفولكلور هو ما ميز البحوث العلمية الرائدة في هذا المجال، إن الإتجاهات الحديثةبهذا الخصوص تثير الإنتباه إلى كثير من القضايا المهمة».

أمافي المنطقة العربية فقد ازداد الاهتمام بالأسطورة إبداعاً ونقداً مع حركة «أبولو» في الثلاثينيات المبكرة، وبلغ ذروته في «الحركة التموزية» ومجلة شعر في الخمسينات والستينات من هذا القرن واسم أبولو كرمز

للإلهام والفنون والعلوم مؤشر واضح على هذا الاهتمام رغم أن عباس محمود العقاد اقترح للحركة اسم عطارد وهو أبولو العرب والكلدان، معبرا عن نزوع تأصيلي للأسطورة لاريب فيه(١٥).

وقد حظيت الأسطورة الاغريقية والرومانية بنصيب واسع من الاهتمام في بعض مقالات هذه المجلة كمقالة المؤرخ عيسى اسكندر المعلوف «أبولون»(١٦) كما قدم أيضاً ديوان ابنه عبقر بمقدمة في الميثولوجيا العربية خاصة للطبعة الأولى ١٩٣٦م. وكتب د. علي العناني بحثا مهماً عن «أبولون والشعر الحي» مما يؤكد هذا التوجه المركزي إلى الأسطورة في حركة أبولو مجلة وحركة(١٧).

كما كتب محمد حسين هيكل مقالة قصيرة بعنوان «الروح الجديد» عن أهمية الأسطورة الاغريقية في الشعر ودعا الشعراء العرب للنهل من ينبوع الأساطير في إبداعاتهم ذاكرا باستحياء (موجز) الأسطورة المصرية(١٨).

ولعل كتابة عبقر كانت من جهة صدى لهذا الاهتمام البارز بالأسطورة في حركة أبولو ومجلتها التي شارك بالنشر فيها كل من معلوف الابن والأب في موضوع الأساطير نفسه إبداعاً ونقداً ومن جهة أخرى استمراراً لما بدأه سليمان البستاني في ترجمة الإلياذة(١٩).

ولم ينتبه النقاد إلى صلة مجلة شعر وحركتها بحركة أبولو وصلة هذه بحركة الديوان وغالبا ما تناولوها كحركات شعرية في غرف معزولة وهي تتصل اتصالاً عضوياً إن بعلاقات ردود الفعل أو التماس الحي والإهتمام المشترك بالتحديث والتجديد.

في حركةمجلة شعر، رافقت الجهود النقدية النشاطات الإبداعية وترجم جبرا إبراهيم جبرا إلى العربية فصلاً من «الغصن الذهبي» عن أساطير

الخصب وسماه كذلك وصدر عن آفاق بيروت ١٩٥٧م كان له الأثر البارز في الشعراء التموزيين[٢٠].

وصدرت دراسة لأسعد رزوق في النقد التطبيقي بعنوان «الشعراء التموزيين» في المرحلة نفسها ألقى الضوء فيها على استخدام أساطير الخصب في الشعر العربي الحديث[٢١].

وفي كتابنا «مدخل إلى الشعر العربي الحديث» ألقيناالضوء على استخدام الأسطورة قبل الحركة التموزية وفيها أولينا عناية لاستخداماتها في شعر السياب وحاوي وأفردنا دراسة خاصة بالإنكليزية «الصورة عشتار في الشعر العربي الحديث وملابساتها» بعد أن درسنا الحركة التموزية ككل من النواحي الإيديولوجية والفنية والمؤثرات الإنجليزية[٢٢].

ونوهنابما خلفه كتاب الصراع الفكري في الأدب السوري من اهتمام بالموروث الأسطوري القديم وضرورة استعماله في القصيدة الحديثة لتعميقها وربطها بالإنسان والقضايا المصيرية.

وللدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الإطار دراسة قيمة بعنوان «المسرح وقضايا الإنسان المعاصر» قام فيها بإجراءات نقدية تطبيقية اعتمدت المنهج الاسطوري أساساً لها. كما حاول ذلك وعلى نطاق أضيق في دراسته للشعر الحديث[٢٣].

ثم برزت محاولات ناضجة في النقد التطبيقي تعتبر أن اللغة هي الأسطورة بما تنطوي على جدل الأساطير وموضوعاتها وثنائياتها الضدية دون الاعتماد على حرفية الأسطورة أو تسمياتها ورموزها.

وقد تميزت في مجال الشعر الجاهلي دراسة الدكتور أحمد كمال زكي كما تميزت أيضاً دراسات كمال أبو ديب لاسيما في دراسته لمعلقة لبيد التي اعتمد فيها على جانب مهم من منهج ليفي شتراوس[٢٤].

ويغامر نجيب البهبيتي من جلقامش المعلقة الأولى بتصور عالم احتمالي تتصل فيه القصيدة الجاهلية لاسيما المعلقات بأختها ملحمة جلقامش لابموضوع الرحلة فحسب بل بمغامرة الإنسان من أجل استخلافه في الأرض ورحلته لمعرفة الخير والشر والحب والمرأة والصداقة وغيرها من القضايا الكبرى ويعول على مصادر أسطورية وفولكلورية كما يعول على علم النفس في فهمه لبعض الرموز القرآنية متأثراً بالاستشراق الألماني في هذا الخصوص(٢٥).

ولريتا عوض كتيب في الشعر الحديث والأسطورة لايضيف شيئاً مهماً على ما قاله أسعد رزوق في النقد التطبيقي إلا أنها افتتحت هذا الكتيب بمقدمة نظرية مركزة عن الأسطورة وأهميتها في الشعر مما يندرج في إطار التنظير النقدي للأسطورة في مقدمة البستاني ومقدمة «عبقر» و«الصراع الفكري في الأدب السوري» و«الغصن الذهبي» المترجم(٢٦).

وإذا قمنا بعملية مسح سريع للأساطير التي استخدمها الشعراء المحدثون العرب في قصائدهم لوجدنا أن منها ما يعود إلى مصادر اغريقية مثل: بروميثيوس، وسيزيف، ويولوسيس (عوليس) والفينيق. ومنها ما ينتسب إلى المصادر الرومانية مثل: زوس وأروب وأفروديت ، وقدموس.

وقد حظيت أساطير الخصب وطقوسه بالحيز الأوسع من حركة الشعر الحديث لكونها جزءاً من ميراث الشرق الأدنى القديم ومن حوافز الاعتزاز القومي بتراث المنطقة، فهناك أساطير بابل وآشور وأساطير سورية قديمة وأساطير فرعونية. ثم هناك أساطير توراتية مثل بنت يفتاح ودليلة الكنعانية وشمشون وأساطير إنجيلية كمريم المجدلية والمسيح والعازر. أضف إلى ذلك رموز الموروث الإسلامي: المهدي المنتظر، مريم والنخلة، نوح، الخضر، الحلاج. . إلخ.

وهناك الأسطورة الفولكلورية كالسندباد وعلاء الدين وأبوكيس.

والأسطورة الأدبية: قيس وليلى، عنترة وبيبرس والزير وعلي الزئبق وزميلتها الأسطورة التاريخية مثل كليوباترة وزنوبيا وسمير اميس.

أضف إلى ذلك كله الأسطورة العربية التي حظيت بعبقر نصاً شعريا ومقدمة، وفي مقدمتها «العنقاء» التي رجحت على كل الأساطير الأخرى ونافست أساطير الخصب التي تسمى الشعراء التموزيون باسم رمز من رموزها. والعنقاء هي التي أوحت لنا هذه الدراسة واستأثرت كرمز مركزي بتسع قصائد كاملة لشعراء من الطليعة(٢٧).

وفي موضع آخر من هذه الدراسة فصلنا القول في كيفية استخدام العنقاء كأسطورة أو رمز وبينا تداخلها مع الرموز والأساطير الأخرى فلا حاجة بنا إلى تكرار ذلك هنا.

أضف إلى ذلك المحاولات الإبداعية الناشطة لأسطورة الرموز التاريخية والأدبية أمثال مهيار ومالك بن الريب وديك الجن الحمصي وطارق بن زياد والحسين وصلاح الدين والحلاج.

وقد تشغل الأسطورة قصيدة كاملة أو مجموعة شعرية أو مسرحية شعرية أو توحي رواية بأكملها أو تأتي إشارة أو تشبيهاً أو تضميناً أو تشكيلاً أو رمزاً أو أسطورة أو مرموزة، وكان بودنا أن نتوسع بهذه التقنيات إلا أن هذا يجعلنا نستطرد عن حدود دراستنا الحالية، فاكتفينا في مواضع أخرى بإلقاء أضواء مركزة على بعض تقنيات الأسطورة في القصيدة الحديثة.

اكتفينا بذكر الأساطير التي استخدمها شعراؤنا الحديثون والجهود النقدية التي تناولتها أو تناولت علاقة الأسطورة بالشعر أو الشعر بالأسطورة ولم يتضمن مسحنا النقدي مؤلفات عن الأساطير تدخل في إطار Anthropology أو أنها تندرج في إطاره لا إطار النقد التطبيقي المتأثر به، رغم أن نورثروب فراي يعد موسوعة الغصن الذهبي كتاباً في النقد الأدبي بالإضافة إلى انتمائها إلى علم الإنسان.

فكتاب «أساطير فرعونية» لسليم حسن، كتاب آخر بالعنوان نفسه لكمال الدين الحناوي، وأساطير مصرية لعبد المنعم أبو بكر، و«مغامرة العقل الأولى» و«عشتار» لفراس سواح، وكتاب عشتار ومأساة تموز لفاضل عبد الواحد علي لم تدخل في نطاق مسحنا النقدي رغم أنها تدخل في إطار اهتماماتنا(٢٨).

ولأهمية «الالياذة» المترجمة و«عبقر» من الناحيتين الإبداعية ومقدمتهما النظرية نفرد لهما حيزاً أوسع فيما يلي:

الإلياذة لأنها قدمت للقارىء العربي ولأول مرة نسقاً متكاملاً للأسطورة الإغريقية في بنية شعرية ملحمية ومجموعة «عبقر» لأنها تحاول أن تقدم له بالمحاكاة نسقاً مشابهاً للأسطورة العربية في بنية شعرية مركبة بعد أن استجمعت مادتها من المظان العربية.

الإليـــاذة

إن الأثر الذي خلفته ترجمة الإلياذة للبستاني ومقدمتها الثمينة في شعرنا الحديث في مطالع هذه القرن كان متعدد الجوانب. فقد قدمت هذه الترجمة نموذجاً متكاملاً للإبداع والنقد.

الإلياذة منظومة شعرية أسطورية لم يعرفها الشعراء العرب من قبل إلا إذا كان لهم إلمام باللغات الأوروبية وآدابها.

وهذا العمل الشعري مهدت إليه مقدمة ضافية نقدية مقارنة تستكشف الأسطورة العربية في الميدان الأدبي وتربط انبثاق الأسطورة في رحم التاريخ وتعقد مقارنات بين الجوانب الإجتماعية والشعرية والتاريخية والأسطورية لكل من العرب واليونان. وتخلص إلى أن مواصفات الملحمة تختلف باختلاف الحضارات والأمم، وقد توفر هذا الجنس الأدبي عند العرب في مزيج من سجع وشعر لسيرة لاتخطىء هويتها الملحمية موضوعاً وشخصيات وحبكة. وألقى الضوء على علاقة الأسطورة بالتاريخ والتاريخ بالأسطورة(٢٩).

وكلا النموذج الشعري والنقدي لهذا العمل كانت له آثاره القريبة والبعيدة على حياتنا الإبداعية والشعرية والنقدية على حد سواء.

إن «ثورة في الجحيم» للزهاوي و«نيرون» لخليل مطران وملحمة «بساط الريح» لفوزي المعلوف وعبقر لأخيه شفيق وأعمال أخرى للجيل الثاني من جماعة أبولو كالهمشري والسحراوي هي جميعاً محاولات للخروج بالقصيدة العربية من أبعادها الغنائية إلى إطار الأجناس القصصية والملحمية وآفاقها الأسطورية الشاسعة...

فالبستاني الذي أيقظ القرائح الشعرية والنقدية على إمكانات أخرى للقصيدة العربية حرض بالقدوة الإبداع الشعري على استلهام الأساطير العربية . كما أن «إلياذة الإسلام» لمحرم و«عيد الغدير» لبولس سلامة مدينان لما أنجزه البستاني أيضاً بالشيء الكثير .

ويهمنا مجموعة «عبقر» في بحثنا هذا ، لأنها مثل الإلياذة للبستاني قدمت نموذجا شعرياً ، نقدياً متكاملين وإن انتقل المعلوف من حقل الترجمة إلى ميدان الإبداع . .

فالبستاني من خلال الأسطورة وفن الملحمة تعرف على الشخصية العربية في إطار الشخصية اليونانية الاغريقية . أما المعلوف فقد حاول أن يتعرف على الشخصية العربية من خلال أساطيرها هي ، وقدم إلى ذلك جميعاً بمقدمة تستجمع مظان الأسطورة في تراثنا العربي ، ونموذج البستاني ليس غائبا عن بال المعلوف رغم أن كليهما يؤصل الأسطورة في الموروث العربي ، وكليهما يتخذ من هذا التأصيل وسيلة لتثبيت الشخصية الحضارية والدفاع عن هويتها في وجه الآداب الأجنبية التي تدّعي التفوق وتغمز من قناة اللغة عندنا والأدب والحضارة جملة واحدة فيما يختص بالأغراض والأجناس الشعرية والأسطورة وتعدد أغوارها الإنسانية .

«عبقر» المعلوف

يحاول عميد العصبة الأندلسية في سان باولو البرازيل، الشاعر شفيق معلوف في مجموعته الشعرية «عبقر» أن يعيد بناء الأساطير العربية في بنية ميثولوجية جامعة.

لكنه في الطبعة الأولى (١٩٣٦م) يكتفي بستة أناشيد منها طريق عبقر، مسيرة الروح، حكمة الكهان، العبقريون.

ويضيف إليها في الطبعة الثانية أناشيد أخرى حتى يصل إلى اثني عشر نشيداً في الطبعة (١٩٤٩م) الثالثة والأناشيد المضافة هي نهر الغي، وادي سجين، الهوجل، والهوبر، حلم هراء، العنقاء أحاديث خرافة.

ويصدرها بمقدمة مستفيضة (١٤٠ صفحة) تحتوي على «مباحث أسطورية عن عبادات الجاهلية وخرافات العرب وما شابهها عند الفرس والرومان والمصريين والفينيقيين والبابليين والهنود والصينيين وسواهم»[٣٠] تنطوي على العناوين الرئيسية التالية: عبادات الجاهلية: النجوم والأشجار وتقديس الآبار والجبال وعبادة الأصنام وخرافاتها، عبقر وشياطين الشعر والأبالسة والجن، الغيلان والسعالي والطيور الخرافية، الكهانة والعرافة، والعرب البائدة. ويوثق ذلك كله بعد أن يستخرجه من أمهات المصادر العربية ومظانها ويعتمد على توطئة أبيه للطبعة الأولى المؤرخ عيسى اسكندر المعلوف في الموضوع نفسه.

والحوافز التي دعت النقاد والشعراء إلى الاهتمام بالأسطورة كثيرة.. أهمها في رأينا المحاكاة للحضارات الغازية والتأصيل والبحث عن الهوية الحضارية من خلال ذلك.

ولعل ما قام به البستاني من ترجمة الإلياذة وكتابة مقدمة نقدية ضافية لذلك يندرج في هذا الإطار.

وليس خافيا أن خليل مطران وشفيق معلوف كانا من المعجبين بالبستاني، وغير خاف أيضاً اهتمامهما بالأنواع الشعرية غير الغنائية كالقصصي والملحمي استكمالاً لجهود البستاني في هذا الخصوص وتدليلاً على قدرة لغة الضاد في معالجتها مثل هذه الأنواع التي لم تتوفر في الموروث الأدبي..

والمراحل التي يمكن أن يلاحظها الدارس على تفاعل المبدعين مع التراث الغربي تبتدىء بالانبهار والترجمة. ثم تنتقل إلى التقليد فالمحاكاة فالمباراة فالتجاوز إذا أمكن.

وينطبق ذلك على استعارة الأنواع كالمسرحية والرواية والأقصوصة وغير ذلك.

وفي «عبقر» يحاول الشاعر أن يبحث عن الشخصية العربية من خلال الموقف الأسطوري وجمالياته ورموزه متجاوزاً الترجمة والتقليد والمحاكاة، مؤكداً على الإبداع وفعله بالعودة إلى الأصول الأسطورية من شعرية وغير شعرية وتحريكها وإعادة بنائها في نظام موحد.

ويتوسل إلى ذلك القصيدة العربية، فكل نشيد من الأناشيد يتألف من عدة قصائد موحدة الوزن وموحدة القافية لاتخرج عن الموروث العربي إلا بالصياغة والصورة.

* * *

والانتقال من الوجدان إلى المعتقدات كمادة شعرية للقصيدة تحول مهم، يذكرنا بمحاولات الشعراء الملحميين وغير الملحميين في العالم لاستلهام الشعر من المادة التاريخية كالإلياذة والشهنامة وغيرهما.

وفي «عـبـقـر» يخـرج مـعلوف من الأسطورة إلى الخـرافـة، أو أنه يخلطهـما معاً ويعتبر الخرافة نوعاً من الأسطورة وتخونه البنية القصصية والملحمية كلاهما، ولايستطيع أن يقدم لنا في هذين المجالين شيئاً يذكر.

إلا أنه من أول الشـعـراء الذين حـاولوا أن يعـيـدوا بناء الأسطورة العربيـة، فجاء «عبقر» مجموعة من القصائد، في كل باب أو نشيد من الأناشيد الاثني عشر أقلها قصيدتان وأكثرها سبع قصائد تنتظم تحت العناوين الرئيسية بأوزان متعددة وقواف موحدة أو مختلفة.

و«عبقر» في المقدمة الثمينةوالنص كإلياذة البستاني تنطوي على أهمية بارزة في حقل الدراسات الأدبية المقارنة. وإن كنا نوافق جورج صيدح بأن اهتمام شفيق معلوف بعناصر التصوير الحسي الذي لاينطوي على أحاسيس شعرية متميزة هو الغالب على المجموعة، والتجليات الوجدانية والخيالية نادرة فيها[٣١] كقوله:

ما الفرق في نومي وفي يقظتي وكل ما في يقظاتي رؤى[٣٢]

ورغم أن الشاعر بارع في الوصف الحسي كما في تصويره للكاهن «سطيح» إلا أنه يعجب ولايهز.

ونظلم المعلوف و«عبقر» إن نحن خلصنا إلى القول إن المقدمة أهم من النص كما قيل في مقدمة البستاني في ترجمته للإلياذة. . لكننا حين نقارنه بأخيه فوزي المعلوف في «بساط الريح» نجد أن الوجدان المتحرك والخيال الطريف حالفا فوزي أكثر مما حالفا شفيق وإن كان كلاهما لم يوفق بتأسيس بنية شعرية قصصية في «عبقر» أو بنية ملحمية في «بساط الريح».

فخارج الموضوع الواحد لاتجد رسما للشخصيات حركياً ولاتجد حواراً. ولعل الشاعرين فعلا ما فعله شوقي من قبل: وهو تأسيس أنواع شعرية جديدة بأدوات القصيدة القديمة، فسلخوها من جلدها القديم مجربين الروح الجديدة دون أن يستنبطوا أدوات جديدة.

وحين يحاول شفيق المعلوف في «نسور لقمان» أن يخلق شيئاً من الحوار والحركة بين لقمان ولبد آخر نسوره يظل أسير المحابس الثلاثة[٣٣]:

١ - الوزن والقافية.

٢ - المادة الجاهزة لقصة النسور السبعة ولقمان.

٣ - السرد والوصف الخارجي دونما استبطان للنفس والوجدان الإنسانيين.

العنقاء الألسنية

المنهج وشتراوس

مم تتألف الأسطورة وما هي مركباتها الأولى؟! طبعا هناك مستويات متعددة لها، وزوايا نظر تؤدي أوجها مختلفة منها.

الأسطورة البدائية لعالم الإنسان (Anthropologist) رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية، أي يحدد علاقة الإنسان بالكون. كيف يفهم الحياة والموت والمصير. كيف يفهم الانجاب والولادة والفناء والمكان وتعاقب الزمان وكيف يفهم الصداقة والحب. كيف يفهم الخير والشر وصراعهما على مسرح الوجود وفي النفس الإنسانية.

أما عالم الإجتماع فيبحث عن أثر الأسطورة في السياق الإجتماعي الأسرة، الجماعة، القبيلة، الأمة. والمؤسسات المشابهة أو أثر هذه المؤسسات الإجتماعية في إفرازات الأسطورة وأشكالها المتعددة.

أما في علم النفس فالأسطورة تنبئنا بشكل رمزي عن القوى المخبوءة في نفس الإنسان، إنها وثائق مسجلة عن أحلامه الأولى وما تنطوي عليه هذه الأحلام من مخاوف وأفراح ودهشة وحيرة. إنها تترجم لاوعي الإنسان وطواياه الكامنة إلى رموز وصور الوعي من لغة وثقافة من أدب وفن.

لكن كيف ندخل إلى عالم الأسطورة كيف نلج هذا الرحم السري ونستخرج منه معاني الولادة؟.

هل نتعاطى معها من زاوية علم الإنسان أو علم الإجتماع وعلم النفس أم نستنبط أدوات معرفية تنبع من مقاصدنا وغاياتنا من التعامل مع الأسطورة؟!.

في النقد الأدبي نستفيد من كل العلوم المذكورة لنحصل على بصيرة ثاقبة. لكننا لانلحق الأدب والنقد بهذه العلوم. لذا يتوجب علينا أن نستنبط أدوات معرفية تنبع من استقلالية الأدب وتضمن في الوقت ذاته قدراته على النفاذ إلى رؤية إنسانية موضوعية.

ورغم أن الأسطورة يمكن أن تكون مرآة في مرايا، أو مرايا في مرآة ذات وجوه (انثروبولوجية وسوسيولوجية وسيكولوجية) إلا أن الأسطورة نسق وبنية متميزة تقتضي منا أن ندرك عناصرها الأولية ومركباتها المبدئية لكي نفهمها ونضع أيدينا على أهميتها.

ليفي شتراوس يرى أننا لانفهم الأسطورة فهما صحيحاً إلا إذا أخذنا في الاعتبار أشكالها أو رواياتها العديدة. فنشأتها، تفرعها في البيئة الواحدة، اختراقها البيئات المتعددة، أي تتبعها في نسيج المبدع، والوسط الإجتماعي والعالم الحضاري[٣٤].

ماذا تقول الأسطورة؟! وماذا تقول الأسطورة للسياق وماذا تقول الأسطورة للأسطورة؟ هذه الأسئلة الثلاث ينبغي أن تكون خطتنا للولوج إلى عالم الأسطورة، هذا إذا لم نضف ما قالته الأسطورة إلى مالم تقله حتى تتبين لنا الصورة في إطار الصورة، وإذا كنا قد أبرزنا أهمية الأسطورة من حيث النظر إليها في سياقات العلوم الإ نسانية المختلفة إلا أننا لنفهمها فهما موضوعياً من جهة محتواها وشكلها لابد لنا من أن نتعامل معها تعاملاً علمياً.

كل أسطورة بنية، وكل بنية تتألف من نواة وكل نواة تتألف من نويّات.

فالأسطورة نص والنص مادة مركبة، ما علينا لنفهمها حق الفهم إلا أن نشرحها إلى عناصرها الأولى. وإذا تمكنا من أسطورة مخصوصة منهجياً أي سيطرنا عليها نستطيع عندئذ أن نتمكن من كل الأساطير ونسيطر عليها من خلال منهج علمي موثوق، لا انطباعات جزئية متفرقة.

كل أسطورة تتألف من عنصر أو ل يسميه ليفي شتراوس بـ «السطريم» تأثراً بالألسنيات. طبعاً لأن اللغة تتألف، كبنية مادية مستقلة، من عناصر أولى: هي الأصوات وأصغرها أو أكثرها دقة هو الصوتيم/ الفونيم[٣٥].

والكلمة ذات المعنى ما هي إلا موجود مادي مركب من عدة أصوات أو صوتيمات. كذلك الأسطورة تتركب من «سطريمات» أولية تشكل نحو المعنى كما تشكل صورته.

يمكننا أن نأخذ أسطورة واحدة فقط، وندرس بنيتها ثم ندرس تمددها أو تحركها في الوسط الواحد ومنه إلى الأوساط المتعددة. ثم ندرس العناصر التي تدخل على البنية الأولى والبنيات المتمددة في المكان والزمان، ثم ندرس تشابك الدلالات وتنوعها، أصولها وفروعها وظلالها.

ونحن إن أردنا أن نفهم روح اللغة أو نحوها لانحتاج إلى كامل كلام هذه اللغة لنستنبط نحوها. إن جملة واحدة عن الفعل والفاعل تتكرر إلى مالانهاية ولكن قاعدة الفعل والفاعل هي هي لم تتغير.

وأسطورة واحدة كافية لاستكشاف روح الميثولوجيا لجماعة من الجماعات أو أمة من الأمم شريطة أن نكون قادرين على استخراج «نحو الأسطورة» ولانحتاج إلى كل الأساطير لنقوم بذلك، لذلك سنأخذ أسطورة واحدة هي أسطورة العنقاء ونتعمق ببنيتها ونكتشف عناصرها ونرافق هذه الأسطورة في سيرها في المكان والزمان ونحاول أن نزيح الستار عن نحو أسطورة العنقاء وحركتها، ووشائجها مع الأساطير الأخرى، سوف ننتفع بعلم وبمنهجية ليفي شتراوس، لكننا لن نلتزم بقناعاته.

ذلك لأن نظرية رومان جاكوبسون عن نظام التركيب الضدي للغة بدءاً من الصوتيات (المورفيمات والفونيمات) أي الوحدات الصوتية الدنيا في أي نظام لغوي، ولفظة الصوتيمات ربما تعبر عنها، هذا التركيب قد لايكون الطريقة الوحيدة لتحليل اللغة نطقا وسلوكاً وتفكيراً.

ولابد في أحيان غير قليلة ان نعتمد في التحليل نظاما ثلاثياً كما فعل رومان جاكوبسون في محاولاته.

أما مسلمة ليفي شتراوس في أن اللغة هي وسيلتنا المثلى للتعرف على الفكر والنظام الكامن وراءه والأنساق التي يتعرف عليها للتعبير عنه هي مسلمة مشروعة.

وما يجعلها كذلك هو أن ليفي شتراوس لايطعم العلم بالفلسفة وعلم الإنسان بالألسنيات فقط بل يجعلها جميعاً متصلة بمكامن اللاوعي للذاكرة الجمعية والعقل الكلي.

ويؤكد في آن على دور الإنسان الفرد ومشاركته في إعطاء هذا النظام وجودا ومعنى(٣٦).

فالارسال والاستقبال دورة أكيدة ومتصلة لمشروعية هذا المعنى.

إلا أننا يجب أن لانبالغ في سلطة الأنساق اللغوية ودورها في الإحالة الى نظام كلي مستتر يحل محل «الميتافيزيقا» في النظام المعرفي القديم. وعلينا أن لاننظر إليها في معزل عن المجتمع وحركة التاريخ وسياقات الثقافة والحضارة(٣٧).

وما من ريب أن تطبيق العلم الألسني Linguistics على علم الإنسان Anthroplogy أدى الى اكتشاف افاق معرفية جديدة. فالفكر الإنساني يتمثل في أنساق تنعكس في السلوك العام للجماعات والسلوك الجزئي للأفراد كما تتراءى هذه الأنساق من خلال اللغة، الكلام، الجملة،

فاكتشاف الكل من خلال الجزء أو الأجزاء هو الذي يقودنا الى بناء الفكر من خلال اللغة، وبناء اللغة من خلال الفكر.

إذن هناك نظام عام يكمن خلف اللغة كما يكمن خلف الفكر. وهذا الفكر وهذه اللغة بل هذا النظام متصل لابوعي الإنسان فحسب، إنه من حيث أصوله وجذوره متصل أيضاً باللاوعي، فالإنسان لايفكر بالنحو حين يتكلم أو يكتب، كذلك حين يتصرف دون أن يفكر بنحو الثقافة أو بناء الفكر.

فللثقافة نحوها، وللفكر بنيته وهي كالجموديات الثلجية في البحر نصفها عائم في دائرة الوعي والنصف الآخر تحت الماء في منطقة اللاوعي.

وكما يبني اللغوي نظام النحو من الأجزاء كذلك يفعل عالم الإنسان يقيم بناء الفكر من نماذجه اللاواعية والنماذج تفكير - تعبير - سلوك، نصفها ظاهر والنصف الآخر محجوب باللاوعي.

أما النماذج الجماعية الواعية فكراً وسلوكاً فتقوم على إعادة تفسير النموذج الأصل أو عقلنته وترمي الى تأسيس البناء واستمراره، لاشرحه وتغييره. وهي صور من النظام لا النظام نفسه.

ويعتقد ليفي شتراوس أن للأسطورة ثلاث شفرات:

١ - شفرة اللغة.

٢ - شفرة الأسطورة

٣ - شفرة اللاوعي الجمعي المستودع في ذاكرة الأفراد والجماعة الذي لايتحقق وجوده إلا من خلال التواصل. فالفرد يجسد بتشفيره للأسطورة معناها، مؤلفها الحقيقي مجهول، والمتلقي يؤلفها تعبيراً وشرحا وسلوكا.

أما في «سفر العنقاء» فقد استعنت على إعادة بناء أسطورة العنقاء التي

تآكلت في الشعر، وبقيت آثارها في المعجم والحديث والتفسير والتصوف والفولكلور والتاريخ والعجائبي الأسطوري، لكنني لم أصل الى المرادفة.

فالعنقاء فينيق آخر في شروط تاريخية ثقافية أخرى، وهي نسق، لكن هذا النسق لايمكن أن يكون فهمه فهماً علمياً في معزل عن حركة التاريخ.

فدرست العنقاء من خلال مفرداتها الأسطورية الغائبة أو المتآكلة، والحاضرة ووصلت من خلال شفرتي اللغة والثقافة الى نظامها الأسطوري الذي يتداخل ويشاكل نظام الفينيق في أوجه كثيرة، لكنها غير الفينيق.

ولندرس أسطورة العنقاء لابد لنا من أن نضبط مفرداتها الأولية، ثنائياتها الضدية التي تدور على محور منطقي ونظام مخصوص تدور حوله الأسطورة من خلال الحضور أو الغياب لهذا النظام في مفرداته الثنائية. وسبرت جذور الأسطورة في الشعر القديم والميادين المعرفية الأخرى على مستويين:

١- مستوى عمودي أو رأسي توغلت فيه دلالاتها الأولية ونماذجها السيا قية وصورها الجمالية ومعانيها الأدبية والصوفية والفولكلورية والأسطورية.

٢- مستوى أفقي حددت فيه الأسطورة من اشتراكاتها بمفردة أو أكثر أو نتيجة معينة مع أشكال لها بأسماء مختلفة وكأنها تعبير عن نموذج عالمي أعلى فدرست ما أسميته بتداخل الطيور العنقاء/ الأبابيل، الفينيق، «بنو» السيمرغ السمندل، الهامة السمرمر، الرخ في سياقاتها الحضارية.

ولم أقف طويلاً عند منشأ الأسطورة الذي يُعزى إلى الهند أو أثيوبيا أو آشور أو العرب استناداً على الموسوعة البريطانية مع أن الشواهد التي عثرت عليها: هيرودوت وأوفيد وتشوسر وشكسبير وملتون تشدد على الأصل العربي.

وركزت همي على بنية العنقاء التي تنطوي على عناصر الحياة والموت، النار والرماد، الحضور والغياب لأكتشف نحو الأسطورة العام، من خلال النحو الخاص للأسطورة المفردة.

وليس من الضروري أن تكون كل عناصر الأسطورة حاضرة، والأهم هو أن نبحث في كل أسطورة عن نوياتها وجزئياتها الأسطورية التي تدور حول محور نظام أو منطقها العام. كل Myth تتركب من عدد من الـ My-themes أو كل أسطورة تتركب من «سطريمات» جزئية على قياس الألسنيات تدور حول نواة كلية(٣٨).

وقد يكون مضمون السطريم فكرة محورية أو ثيمة، أو ديكوراً أسطورياً أو شارة أو وضعا دراميا. قد تتوفر السطريمات الثنائية الضدية كلها وقد لايتوفر إلا مفرد منها أو بديل عنها. لكنها جدلياً يتصل بعضها ببعض وغياب بعضها يشير إليه حضور بعضها الآخر (الحياة الموت والنار والرماد) فتآكل العنقاء إلى كناية لم يقف حائلاً بيننا وبين إعادة بناء نظامها العام من خلال مرجعيات اللغة والأدب والدين والتاريخ والتصوف والفولكلور والمسميات الأسطورية الأخرى التي تنطوي على نظام مشابه لأسطورة العنقاء والشفرة المشتركة.

ودققت في ماذا تقول اللغة، وماذا تقول الأسطورة (العنقاء) وماذا تقول أسطورة العنقاء للأساطير الأخرى أو فيماذا تقول هذه لتلك وكيف تلقى المتلقون النظام العام في البعدين التزامني والتعاقبي.

وقمت بما يشبه الحفرية الثقافية في جذور العنقاء وفروعها والأساطير المشتركة معها والتي تتشكل حسب السياقات الحضارية في الإطار الزمكاني ولكن ليس في معزل عن حركة التاريخ، بثنائيات متقاربة أو متفاوتة لكنها تشير إلى النظام نفسه وتدل عليه.

وشأن العالم الإناسي يحاول أن يكتشف البنية العامة من خلال مبعثرات متفرقة. قد يحضر بعضها ويغيب بعضها الآخر، ويركب الآنية أو النحيتة من مزقها المبعثرة.

ومثل هذا النهج ضروري إذا أردنا أن نكتشف تراثنا مرة أخرى على أن لايلغي مشروعية المناهج الأخرى.

وحرصت على أن أمارس هذا المنهج في إطار اهتمامامي في الأدب المقارن والأدب العام في موضوع العنقاء فقارنت الصور المتعددة للنسق الواحد للأسطورة إياها، في ثقافات مختلفة وأمكنة وأزمنة متباعدة وخرجت بهذا السفر عن سفر العنقاء.

ولعل ما أقوم به من دراسة منهجية لهذه الأسطورة هو أشبه بـ: «حفرية ثقافية» وأعتقد بأن هذا المصطلح الذي سككناه من خلال التجربة كاف ليدل على أننا سننتفع بـ«علم الإنسان الألسني» وكافة بصائر العلوم الإنسانية ما وجدنا ذلك مفيدا للبحث.

إشارات الباب الأول

(١) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط، جـ٣ (١٩٥٢م)، البابي الحلبي وأولاده بمصر، ص ٢٧٨ .

(٢) الديوان، جـ٢ ، تحقيق البرقوقي، الكتاب العربي، بيروت (لات) ص ٨٥.

The Concise Oxforrd Dictionary,Sixth Ed. (Oxford1981) P.829.(٣)

(٤) المنهل، بيروت، ١٩٧٩ ، ص ٧٦٦، انظر أيضاً المورد، بيروت ١٩٨٢م، ص ٦٨١ .

(٥) الجاحظ، الحيوان، جـ٧، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢ شركة ومكتبة البابي الحلبي وأولاده في مصر (لات). ص ١٣١ .

(٦) ابن منظور المصري، لسان العرب، ص٢٧٦ .

(٧) الديوان، جـ١ ، ص٣٠٧.

(٨) ابن منظور، ص ٢٧٦ .

(٩) وهو يعارض ما جاء في حياة الحيوان الكبرى للدميري، جـ٢ دار الفكر، بيروت (لات): ص ١٩٥ .

الغول والخل والعنقاء ثالثة أسماء أشياء لم توجد ولم تكن انظر أيضاً ص ١٦٤ .

(١٠) الشوقيات، جـ١ ، دار الكتاب العربي (بدون تاريخ)، بيروت، ص ٢٣ أيضاً جـ٢ ، ص٧.

(١١) شروح سقط الزند، القسم الخامس، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ١٩ ـ ٢٠ .

(١٢) عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م، ص١٩٩ ـ ٢٢٠ .

(١٣) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧م.

(١٤) نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط٢، بيروت ١٩٨١م، ص١٩٨- ٢٠١

Northrop Frya Anatomy Of Criticism Four Essays princce-ton1973-PP.131-223.

(١٥) أبولو، «أبولو أم عطارد» عدد (١) القاهرة ١٩٣٢، ص ٥٤ - ٥٥.

(١٦) نم عدد (١) ص ١٣٢ - ١٣٤.

(١٧) نم عدد (١) ١٩٣٢م، ص٢٧ - ٣١.

نم عدد (٣) ١٩٣٢، ص ٢٦٠ - ٢٦٥.

(١٨) نم عدد (٢) ١٩٣٢، ص ١٠٠، ١٠٣.

انظر أيضاً الأب أنستاس ماري الكرملي «أبولون وأفلن وما ورد فيه من اللغات» عدد (١٠) ١٩٣٣م، ص ١١٥١-١١٥٦.

محمد حسين جبرة «ابلون» عدد (٢) ١٩٣٣م، ص ١٢١ - ١٢٤.

محمد حسين جبرة «ابلون» معبد أبولون» عدد (٩) ١٩٣٤م، ص٧٩١-٧٩٦.

عيسى اسكندر المعلوف «أبولون إله الرومان» عدد (١) ١٩٣٢م، ص ١٣٢ - ١٣٤.

وكتب أحمد زكي أبو شادي سلسلة من القصائد الأسطورية في أبولو.

«زاوس وأوربا» عدد (٨) ١٩٣٣م، ص ٦٥٢ - ٦٥٣.

أفروديت وأدونيس، عدد (٨) ١٩٣٣م، ص ٩٠٠ - ٩٠٣.

«الأحدب» عدد (٩) ص ١٩٣ - ١٠٣٣

«بلوتو وبرسفون» عدد (١٠) ١٩٣٣م، ص ١١٨٠ - ١١٨٨.

«أورفيوس ويوروديس» عدد (١) ١٩٣٣، ص ٥٣ - ٥٧.

«أوزوريس والتابوت» عدد (٧) ١٩٣٤م، ص ٥٨٥.

«أبولون ودفني» عدد (٢) ١٩٣٤م، ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

انظر أيضاً: أبو القاسم الشابي «نشيد الجبار» أو هكذا غنى روميثوس، عدد ٩ مجلد ٢، ١٩٣٤م، ص ٨٤٧-٨٤٨.

المصدر نفسه م.ع. والهمشري «شاطىء الأعراف» ص ٦٢٧-٦٤٥.

ومحمد سعيد السحراوي «بين اللانهايتين» عدد ٣، ١٩٣٤م، ص ٣١٤-٣١٥.

(١٩) سليمان البستاني: إلياذة هوميروس معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب ومذيلة بمعجم عام وفهارس وهي من جزئين، دار إحياء التراث العربي، بيروت (لات).

(٢٠) لمكانتها من قصيدة الأرض الخراب لاليوت الذي لعب شعره دوراً بارزاً في تطوير القصيدة العربية في الخمسينات وأوائل الستينات لاسيما عند الشعراء التموزيين. وقد أشار اليوت في هامش قصيدة الأرض الخراب إلى تأثره بطقوس الخصب الوثنية لاسيما «أدونيس وأوزوريس» كما في «الغصن الذهبي» لفريزر مما حدا بجبرا إلى ترجمة هذا الفصل من هذه الموسوعة الضخمة وتسمية الجزء باسم الكل.

Sir James George Frazer, The Golden Bough Mac Millan Paper-backs, 1963- The Myth Of Adonis pp. 376-381.

The Myth Of Attis,pp. 403-409. The Myth Of Osiris pp. 420-427.

(٢١) (بيروت ١٩٥٧م).

(٢٢) د. نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، (نادي جدة الأدبي ١٩٨٨م)، ص ١٣٥ وص٢٥٤. وانظر دراستنا بالإنجليزية.

(٢٣) انظر فوق رقم (١٢)، وانظر أيضاً د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة / الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م، ط٢، ص٢٢٢-٢٧٧.

(٢٤) د. أحمد كمال زكي: الشعر الجاهلي، الرياض، ١٩٨٦.

(٢٥) نجيب محمد البهبيتي: المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ دار الثقافة بالدار البيضاء «في جزئين»، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

(٢٦) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث (المؤسسة العامة للدراسات والنشر) ط١، بيروت: نيسان (أبريل) ١٩٧٨م.

(٢٧) شفيق معلوف: عبقر باثني عشر نشيدا ومقدمة عن الأساطير العربية، طبعة ثالثة، منشورات العصبة الأندلسية، دار للطباعة والنشر، سان باولو، البرازيل ١٩٤٩م.

(٢٨) دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٦م.

(٢٩) انظر المقدمة من ترجمة الإلياذة لسليمان البستاني، إشارة رقم ١٩ فوق.

(٣٠) عبقر: ص٥.

(٣١) جورج صيدح: أدبنا وأدباؤنا في المهجر، مجلة شعر، طبعة ٢، (بيروت ١٩٥٧) ص ٣٥٥-٣٥٧.

(٣٢) عبقر: ص ١٤٦.

(٣٣) نفس المصدر، ص ٣٩١ - ٣٩٦.

(٣٤) Claude levie Strause, La Pensee Sauvage

ترجمة د. نظير جاهل، الفكر البري، بيروت ١٩٨٤م، انظر أيضاً:

Claude Levi-Strause, Structurlism, edited with an Introduction by Jacques Ehrman, "Ouverture to Le Cuit" Anchor books-New-York;1970,pp.31`35

(٣٥) PIERRE BRUNEL ET ANDRE DABEZIES, LA RECHERCHE EN LITTERATURE GENERAL ET COMPAREE EN FRANCE, "MYTHS", PARIS, S.F.L.G.C.1983 PP.51-70.

انظر خاصة ص ٥٦ - ٦١.

(٣٦) Harold W.Scheffer, "Structuralism In Antrhropologie" pp. 56-78/62-65.

(٣٧) فؤاد زكريا «الأسس الفلسفية للبنائية»، حوليات كلية الآداب، الكويت الحولية الأولى ١٩٨٠/ ١٣٩٩هـ، الرسالة الأولى في الفلسفة، ص ٤ - ٧٠ لاسيما ٢٢ - ٣٨.

(٣٨) SCHEFFER, "STRUCTURALISM...", PP.62`65.

الباب الثاني

العنقاء
وإشكاليات التداخل

البـــاب الثـــاني

١ - العنقاء: الأصل والنسق

٢ - العنقاء والسمندل

٣ - العنقاء فينيق آخر

٤ - الفينيق عنقاء أخرى

٥- إشكالية الفيزيولوغوس والمصادر العربية..

العنقاء: الأصل والنسق

هناك إشكاليتان مهمتان تفرضهما على الباحث أسطورة العنقاء وكلا هاتين الإشكاليتين يتصل بالآخر اتصالاً قويا. الإشكالية الأولى هي إشكالية أصل الأسطورة، أين بزغت ومتى وكيف. وبالتالي كيف انتقلت أو تسربت من حضارة إلى حضارة أخرى، وهي تنطوي على نواة النسق في تجلياته المبكرة. والإشكالية الثانية هي إشكالية نسق الأسطورة. فالعنقاء الأسطورة على ما يبدو نسق عام خفي يختبىء خلف العلامات الظاهرة وبنية الرمز والرسالة التي تتضمنها إشاراتها المعنية وقد تجلى هذا النسق في أكثر من حضارة وفي أمكنة وأزمنة مختلفة. قد يكون هذا التجلي الظاهر تعبيراً عن النسق الخفي إياه، وقد يكون نقلاً من ثقافة إلى ثقافة أخرى. لكنه لايفقد وظيفته ودوره في التعبير عن النسق العام المشترك. إن الانتقال لتجليات هذا النسق الظاهر بالصورة والرمز والإشارة والرسالة ليس انتقالاً آلياً فهو ينطوي على كل ما تنطوي عليه هجرات الأفكار والأجناس الأدبية والفنية من مصاحبات وسمات.

وأول هذه السمات في أسطورة العنقاء هي عالميتها، فقد بزغت بأشكال متقاربة ومتميزة في آن وبرسائل مشتركة ومتنامية في أقدم الحضارات الإنسانية الصين والهند وفارس والعرب القديمة والإغريق والرومان وأوروبا النهضة، وتنوعت رسائل هذه الأسطورة وحملت أفكاراً مهمة تلبي حاجات نفسية وحضارية أساسية.

فالفينيق الصيني يدل على خلود الروح والجارودا الهندي يمثل روح (فيشنو) الخالدة وبقي هذا المعنى لخلود الروح مصاحباً للأسطورة

المذكورة إلا أنه انسحب إلى خلفيتها مع الزمن وبرزت إلى المقدمة معان أخرى مثل :

١ - العالم الذي يلد في النار ويموت في النار إلى مالانهاية (روما).

٢ - الجنس الذي يلد من ذاته ذاته.

٣- بزوغ الطبيعة والوجود من العناصر : الماء والنور. (مصر).

٤ - الواحد في المتعدد والمتعدد في الواحد (فارس)

٥ - تجدد الإنسان والحضارة العرب وأوروبا.

لكن الأسطورة كنسق عام انتقلت من بنية المفرد كخلود الروح وما شاكلها إلى ثنائية النسق الذي يتشكل من نواة أصلية للأسطورة يدور حولها نويتان يتوسطان طرفا ثالثا في الصيرورة والتشكل. وقد اتخذت هذه الصيرورة رموزاً وأشكالاً مختلفة ولكنها في البنية العميقة تظل نسقاً واحداً. وقد يعبر عن نفسه هذا النسق في مرجعياتنا المعرفية العربية من خلال النص الأسطوري كما يعبر عن نفسه من خلال النص العجائبي والفولكلوري والصوفي والتاريخي. فتبرز على الساحة طيور متعددة ولكنها في العمق تعبر عن نظام واحد وفيما يلي صورة تقريبية لهذا النسق والطيور التي تمثله والنظام الذي تنتمي إليه :

«السطريمات» أو النويات الأساسية للأسطورة النسق وهي ثنائية ضدية وذات حركة دائرية جدلية»

حضور ـــــــ غياب ـــــــ حضور

حياة ـــــــ موت ـــــــ حياة

نــار ـــــــ رماد ـــــــ نــار

النويات وبدائلها:

ـ العنقاء - حضور - غياب - حضور

- الأبابيل - حياة - موت - حياة

- «بنو» - يشبه النسر في شكله وحجمه

كان يعبد في هيليوبوليس كروح لأوزوريس - حياة - موت - حياة.

- الفينيق: احتراق - موت - ولادة

- الهامة: قتل - ثأر - حياة

- السميرغ: غياب - حضور - غياب

ـ السمندل: نار ـ حياة ـ انجاب ـ لاموت.

- الرخ: غرق موت - عجز شيخوخة - غنى شباب دائم

- السمرمر: جفاف - خصب - موت ـ حياة

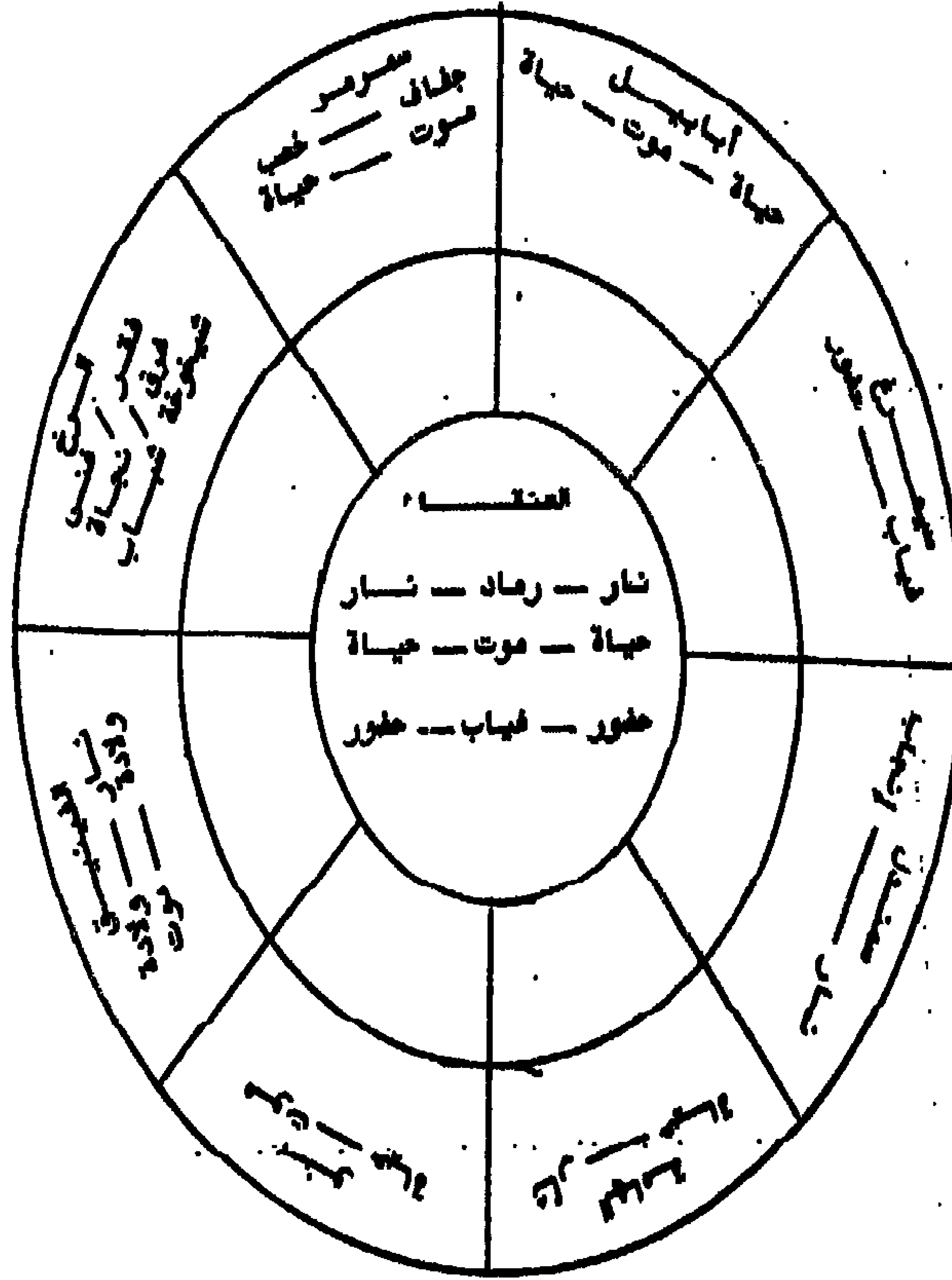
ولكون كل من هذه الطيور ينطوي على السطريمات أو النويات الضدية للأسطورة النواة، يمكن أن ينتقل إلى المركز وأن ينتقل المركز العنقاء إلى المحيط، كما أن كلاً منها في محيط الدائرة يمكن أن يحتل مكان الآخر.

وإشكالية النسق هذه للأسطورة إياها ينطوي على أصولها إلا أن هذه الأصول التي صاحبتها في طور النشأة لم تظل مفردة كما كانت في البدء بل تحولت إلى سياقات جدلية بين طرفين ثنائيين ضدين.

إن تركيزنا على إشكالية النسق والنظام لايعفينا من إلقاء بعض الضوء على إشكالية الأصل. «تقرر الموسوعة البريطانية أن أصل أسطورة الفينيق يمكن أن يرجع إلى المواطن التالية(١) الهند (٢) أثيوبيا (٣)آشور (٤) العرب» (ص. ٧٧).

ولم تذكر الموسوعة مصادرها[١]

دائرة الأسطورة النواة والسنطّريمات



النويات الأساسية للأسطورة النسق وهي ثنائية ضدية وذات حركة دائرية جدلية من صيرورة وفناء وفناء وصيرورة تصبح ثلاثية بفعل الانسان أو الطير.

هيرودوت هو أول من أشار إلى أصل الفينيق العربي في القرن الخامس قبل الميلاد.

إلا أن أوفيد يعين آشور مصدراً له في كتابه الـ«Metamorphoses» أو التحولات وهو شاعر روماني عني بالأسطورة في شعره من فترة أواخر القرن الأخير قبل الميلاد وأوائل القرن الميلادي الأول(٢).

هيرودوت يذكر مجيء الفينيق من الجزيرة العربية إلى مصر. ولم أقع على مصدريعين أثيوبيا مصدرا له، وربما تعني الموسوعة البريطانية مصر العليا أما الهند فلقد ذكرها القزويني عن صاحب تحفة الأخبار مصدرا للعنقاء والقوقيس الذي ربما كان تصحيفا للفينيق، ولأنستاس الكرملي ولامنس مقال مشترك بأن لفظ العنقاء قد يكون فينيقيا استناداً على رأي آرامي شارحاً اغقا=لفظة فينيقية الأصل على رأي قدماء مؤلفي الاغريق(٣). كما يخمن المستشرق شارلز بللا في الموسوعة الإسلامية النسخة الإنجليزية أن أصل العنقاء ربما جاء من الهند ويقترح الطائر الأسطوري الهندي Garuda) جارودا. والمصادر العربية تؤكد ذلك دون أن تذكر اسم الطير.

وجارودا كالطيور الأخرى مواز للعنقاء النواة وليس بديلاً عنها أو أصلاً لها.

عنقاء الهند:

وجارودا هو الطير الذي يمتطيه فشنو المعبود الثاني في ديانة الهند. ومنظومة آلهتها. نصفه طير والنصف الآخر إنسان بجناحين ومنقار ومخالب الأول، وجسد وسيقان الآخر، وجهه أبيض، أجنحته قرمزية متوهجة، جسمه ذهبي.

ولجارودا أشكال منقوشة على الذهب والحجر، كان يعبد في هياكل الهند، وقد أقام له اتش ليودورس (H. liodorus) في غواليور

(Gwalior)إغريقي من أتباع قشنو بمائة سنة قبل الميلاد ـ وفي واحدة من تقاليد الحكايا الهندية جارودا .

يتمدد متطاولاً مع بدايات الكون فهو يمثل الجوهر الشمس للإله (فشنو) وطقوس ملته وأنساب الملوك المولودة من الشمس والقمر وحبكة الراميانا (Ramyana) وموضوعات أخرى أقل أهمية كصناعة الشعر ، والنحو ، والطب .

وفي القرن السابع في مسرحية درامية اسمها (بهجة الأفاعي) وهي من تأليف ملك . يقتل (جارودا أفعى كل يوم ويبتلعها) (ربما الكوبرا) المبرنسة) حتى يعلمه أمير بوذي قيمة الصوم . في الفصل الأخير يعيد جارودا إلى الحياة عظام الكثير من أجيال الثعابين التي تغذى بها .

ويزعم صوفي هندي تاريخه غير مؤكد أن جارودا هو روح خالدة إلى الأبد كتاجه وحلقه ونايه)[٤] .

فينيق الصين :

«أما ما يعرف بالفينيق الصيني فهو طائر بألوان رائعة كالبط البري والطاووس . وقد زار حدائق وأمكنة الأباطرة الفضلاء علامة على نعمة سماوية .

والفينيق الذكر (Feng) الذي له أرجل ثلاثة عاش في الشمس ويعتبر مع الفينيق الأنثى (Huang) رمزاً للحياة الخالدة . وقد أنكر وانغ شنغ (Wangchung) أن يشكل الفينيق جنسا بعينه ، فالوزة في زعمه تأخذ شكل الفينيق وهو زعم مشوه ومتطرف في رأي بورخيس .

إلا أن هناك في مناطق الجحيم في تصور الصين بنية معمارية متخيلة تدعى ببرج الفينيق»[٥] .

وفي رأيي أن الطائر الهندي (جارودا) لاينطوي على النويات الضدية

التي انطوت عليها العنقاء والطيور الثمانية الأخرى، بصرف النظر عن كونه أصلاً للعنقاء أو عدم كونه.

وكون جارودا يمثل الروح الخالدة أيضاً يجعله أكثر انتماء إلى فينيق الصين. وكلاهما يخلو من السطريمات الأساسية الضدية للعنقاء وبدائلها ويمثل خلود الروح.

إلا أن فينيق الصين ذكر وأنثى كعنقاء القزويني وقوقيسه خلافا لفينيق الإغريق والرومان(٦).

إن اللون الذهبي والعيش في الشمس وخلود الروح للفينيق الصيني يذكرنا بالفينيق الاغريقي الذي كان جنسا وحده ويلد ذاته من ذاته من خلال الحياة والموت والنار والرماد. إن تفصيلات كهذه، خلت من كل من الطائر الهندي جارودا والفينيق الصيني مما يجعلنا نضعهما على هامش دائرة النار لافي محيطها كالطيور الأخرى.

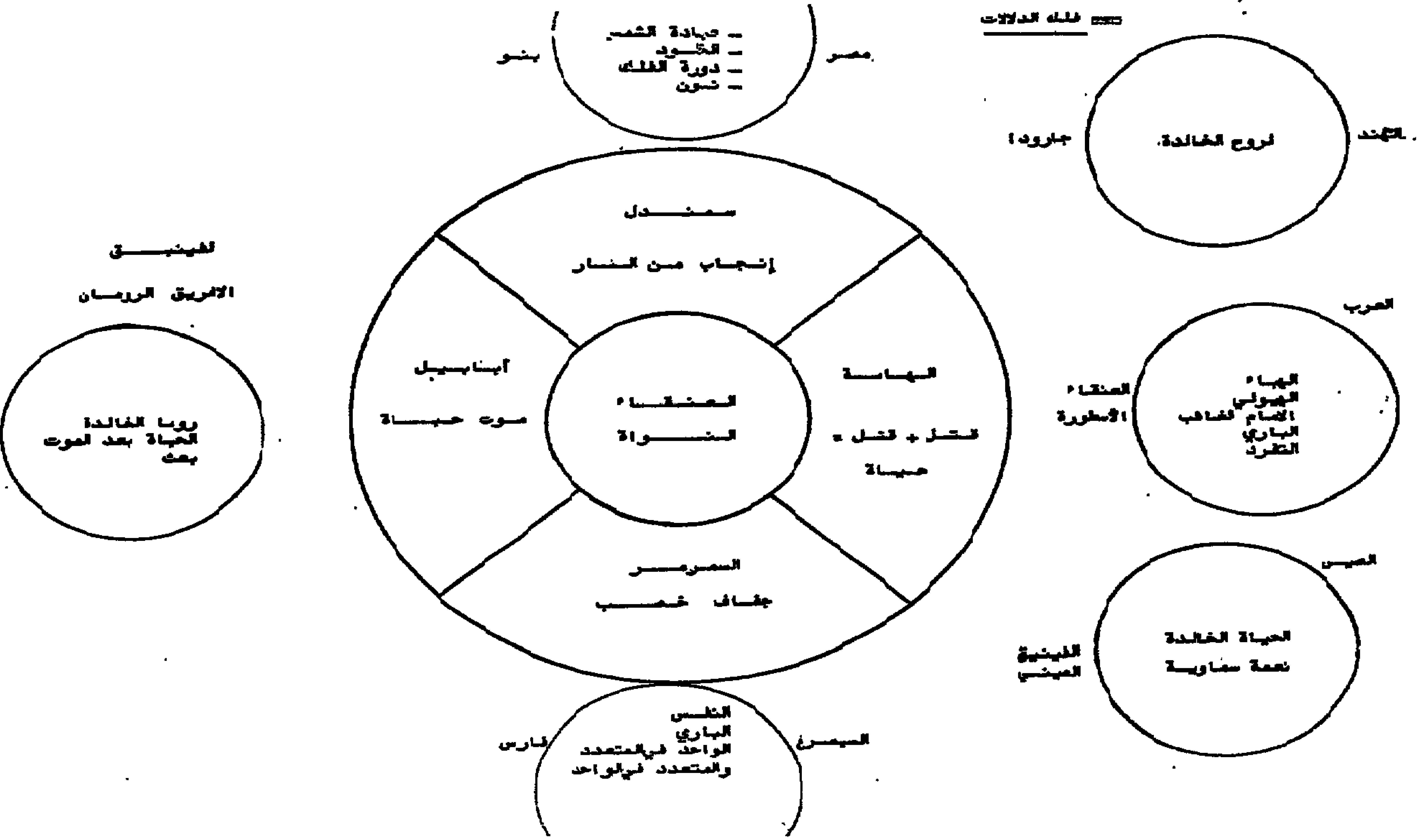
وكلا الطائرين جارودا والفينيق الصيني يمثل وجهاً آخر لأسطورة العنقاء، إنه يركز على الروح وغرائبية الصور لا على ولادة الطير من جدل السطريمات الضدية.

ولعل هذا الوجه الذي يمثله كلا الطائرين يصور لنا مرحلة مبكرة من نشوء الأسطورة في الحضارات القديمة، جاءت مسافرة من الصين والهند إلى فارس والعرب مؤكدة على خلود الروح مرة أخرى ولكن من خلال علاقات جدلية بين الحضور والغياب، الرماد والنار والحياة والموت، الأمر الذي يشكل دائرة موحدة، نواتها، العنقاء ومحيطها الأبابيل والسيمرغ والفينيق والسمرمر والسمندل والرخ وكلها رموز تنتمي إلى ثقافات منطقة البحر الأبيض المتوسط ووهجها الحضاري المتبادل فيما بينها، أما التيارات التي تأتي من الحضارات القصية كجارودا والفينيق الصيني فقد كان لها مؤثراتها بالنسبة لأسطورة العنقاء ولكنها لاتدخل الحركة الجدلية بين

المحيط والمركز أو المركز والمحيط لدائرة الأسطورة المذكورة في حضارات البحر الأبيض المتوسط، ومرجعياتها الثقافية والأسطورية المتداخلة المتفاعلة فيما بينها.

فالعنقاء الهندية «جارودا» والفينيق الصيني لايدخلان في الحقل الدلالي الجدلي للأسطورة بقدر ما يدخلان في تاريخها في فترتي التكون والنشأة ومعناها المفرد (خلود الروح).

أيا ما كان الأمر ليس من الغريب أن تذكِّر العنقاء المستشرق لين بالفينيق وأن يستدعي عنده رخ ألف ليلة وليلة السيمرغ، فكأن لين وهو يتلقى هذه الطيور المتعددة والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة وأزمنة وأمكنة متغيرة، كان يربطها بالنسق الذي تعبر عنه ويصل شفرة الأسطورة المفردة بالنظام الأم أو النسق العام. الذي تجلى تجليات مختلفة في طيور عديدة. والتاريخ الطبيعي للفينيق كما تذهب إليه المصادر الرومانية يلمع إلى أن زيارة الفينيق تتم دورياً كل (٤٦١ , ١) وتقابل حياة الفينيق عند بعضهم السنة الأفلاطونية أو ما يسمى بالسنة العظمى وهو الوقت الذي تتطلبه الشمس والقمر والكواكب للعودة إلى أوضاعها الأولى (وحددها Tacitusب ٩٩٤ , ١). وهذه الفترات في المصادر الرومانية القديمة لاتتفق مع فترة الخمسة قرون التي حددتها القواميس الحديثة نقلا عن هيرودوت، وهي الفترة نفسها التي عينها القزويني. وقد «اعتقد القدماء أن اكتمال هذه الدورة الفلكية يعيد العالم نفسه تحت تأثير الكواكب المتكرر، والفينيق مرآة أو صورة لهذه العملية. وبالنسبة للفلسفة المشائية (Stoics) الكون يموت في النار ويولد في النار وإن هذه الدورة ليس لها بداية ولن يكون لها نهاية. لكن ولادة الفينيق بسطت مع العصور: البيضة عند هيرودوت، الدودة عند بليني. ولكن كلوديان شاعر من القرن الميلادي الرابع في الاسكندرية يتكلم عن طير خالد ينهض من رماده وريثا لنفسه وشاهدا على كل العصور متأثراً


فلك الدلالات
الهند
جارودا
لروح الخالدة
العرب
العنقاء
الأسطورة
الهباء
الهيولي
العام الغائب
الباري
التفرد
الصين
الفينيق
الصيني
الحياة الخالدة
نعمة سماوية
مصر
بنو
ـ عبادة الشمس
ـ الخلود
ـ دورة الفلك
ـ تون
سمندل
إنجاب من النار
الهامة
قتل + قتل = حياة
العنقاء
النواة
أبابيل
موت حياة
السمرمر
جفاف خصب
السيمرغ
فارس
النفس
الباري
الواحد في المتعدد
والمتعدد في الواحد
الفينيق
الاغريق الرومان
رؤيا الخالدة
الحياة بعد الموت
بعث

بعقيدة الشهادة في مراحل اضطهاد المسيحية في القرون الأولى ومعبراً عنها وكانت النواة التي قدمها كلوديان في الشعر هي المسيطرة على مر العصور دون النظر إلى تعقيدات الفترة الزمنية والدورة الفلكية العظمى.

ومما يجدر ذكره أن القزويني في كلامه عن موت العنقاء وولادتها في العجائب، يلمع إلى فترة زمنية متطاولة ودورة مشابهة للدورة العظمى التي عبرت عنها المصادر الرومانية، فولادة العنقاء تتم كل (٥٠٠) سنة وحضن البيضة يأخذ (١٢٥) سنة، وعمرها (١٧٠٠) سنة (عجائب) قد ينطوي أو يرتبط هذا الاختلاف في دورية الفترة الزمنية لولادة الفينيق أو العنقاء بمعتقدات فلكية مختلفة، إلا أن نظام الأسطورة ومنطقها العام الذي لم يضمحل على تراخي العصور هو الذي بقي منها، الحضور والغياب، الرماد والنار، الحياة والموت[٧].

طائر السمندل

يرادف بعض النقاد العنقاء بالسمندل وهما طائران متمايزان في سياق أسطوري مشترك. فالسمندل كما يقول الجاحظ: «طائر هندي . . . فيه آية غريبة وصفة عجيبة داعية إلى التفكر وسببا إلى التعجب يدخل النار ويخرج فلا تحترق له ريشة»(٨).

وقد مرّ ذكر السمندل في كثير من المصادر الاغريقية والأوروبية بتسميات مشاكلة: سمندر، سلمندر، سمند، سند. وسنكتفي بالسمندل لاستخدامها في المصادر العربية.

وقد ذكر أرسطو طاليس السمندل في كتاب النعوت، كما ذكره بليني في كتاب التاريخ الطبيعي.

ويؤكد الدميري أن السمندل طائر مصدره الهند كالعنقاء عند القزويني. يبيض ويفرخ في النار ويرفض أن يكون السمندل مجرد حيوان أو دويبة ويأخذ برواية البكري بأنه طائر. والدميري يصف السمندل بصفات تقربه من الفينيق والعنقاء في آن، فهو لايدخل النار ولايحترق فحسب كما عند الجاحظ بل يبيض ويفرخ فيها(٩).

وكما أن هناك أسماكا تعيش في الماء وزواحف في التراب وأطياراً في الهواء فلم لايكون هناك سمندل يعيش في النار فتكتمل دورة العناصر لنظرية هيراقليطس من أن العالم يتكون إما من الماء أو التراب أو الهواء أو النار أو منها جميعاً عند بعضهم، وإذا كان لكل عنصر حيوان يعيش فيه فإن النار قياساً على بقية العناصر لابد لها من أن تجاريها، فكان السمندل، وإن كان بعضهم يصنفه إلى جنس من النمس الذي يعيش في النار.

والتعليل العلمي لحيوان النار السمندل هو أنه يفرز مادة تجعل من جلده رطبا مما يحيد عنصر النار.

لكن هذا التعليل العلمي لم يحجز المخيلة عن الجانب الأسطوري لهذا الطائر. وهو بدون شك طائر آخر غير الفينيق والعنقاء، وإن ترادف معهما عند بعضهم.

وتضيف بعض المصادر العربية على الجانبين العلمي والأسطوري جانباً تاريخياً للسمندل تتداخل فيه الحقيقة والأسطورة في إطار عجائبي. فالنار كعنصر تحرق وتلتهم لاسيما طائراً من الريش لكن السمندل يدخل في النار ويخرج منها دون أن تحرق منه ريشه فكيف إذا باض فيها وفرخ؟!

ويروي الدميري لنا نصا عن السمندل يصبح فيه الأسطوري حقيقياً والحقيقي أسطورياً. ورغم أننا مدربون على أن نرفض ما يخالف العقل غير أننا نروي ما يرويه الدميري متذكرين التعليل العلمي لافرازات السمندل التي تحيد عنصر النار فتعود غير النار فلا تلتهم الريش ولاتحرقه. ونتساءل إذا كان تحييد النار ممكناً لطائر يتحرك ويتنفس كبنية عضوية تستقبل وتفرز فكيف يمكن لقماش مصنوع من جلد السمندل أن يدخل النار ويخرج منها دون أن يحترق أو يبلى. فما الذي يحيد النار على هذه الشاكلة؟ هل جلد السمندل الميت ما يزال قادراً على إفراز ما يحيد قوة النار الملتهمة أم أن هناك قوة سحرية أخرى لانعرفها أو أن الراوي يروي متمنياً أن يعبر عن الحقيقة المتمناة في أسطورة لم تقع ولكنها كامنة في الأمنية.

يقول الدميري: (الدميري ج٢ ص ٣٣ - ٣٤)

السمندل طائر ببلاد الهند يبيض ويفرخ في النار وهو بالخاصية لاتؤثر فيه النار، ويعمل من ريشه مناديل تحمل إلى بلاد الشام فإذا اتسخ بعضها طرح في النار فتأكل النار وسخه الذي عليه ولايحترق المنديل. قال ابن خلكان: وقد رأيت منه قطعة ثخينة منسوجة على هيئة حزام الدابة في

طوله وعرضه فجعلوها في النار فما عملت فيها شيئاً، فغمسوا أحد جوانبها في الزيت ثم تركوها على فتيلة السراج فاشتعل وبقي زماناً طويلاً مشتعلاً ثم أطفؤوه فإذا هو على حاله ما تغير منه شيء. . . قال ورأيت بخط شيخنا العلامة عبد اللطيف بن يوسف البغدادي أنه قال قدّم للملك الظاهر ابن الملك الناصر صلاح الدين صاحب حلب قطعة سمندل عرض ذراع في طول ذراعين فصاروا يغمسونها في الزيت ويوقدونها حتى يفنى الزيت وترجع بيضاء كما كانت. ومن عجيب أمر السمندل استلذاذه بالنار ومكثه فيها وإذا اتسخ جلده لايغسل إلا بالنار(١٠).

وواضح انتساب ما يرويه الدميري عن السمندل إلى العجائب والغرائب، أي إلى الأسطوري الذي يقع على وجه الحقيقة، دون أن يتخذ وسيلة رمزية للتعبير عن معاناة نفسية أو وجدانية أو واسطة لأداء عبرة أخلاقية على شاكلة القصص الخرافي لكليلة ودمنة.

إن حظ العنقاء والفينيق في التعبير الإبداعي والرمزي كان وافراً منذ النشأة الطبيعية لهذا العجائبي الذي صار أسطورة ولهذه الأسطورة التي أصبحت مرموزة للفكر والأخلاق والنفس في مجمل حضارات البحر الأبيض المتوسط.

غير أن حظ السمندل لم يكن كحظ العنقاء والفينيق في هذا الشأن. قد يكون هناك وثائق لم نقع عليها، لكنا لانجد غير بيت شعري واحد لشاعر سوري متأخر من مريدي الشيخ عبد الغني النابلسي وهو حسين البقاعي الذي يشبه نفسه بالسمندل متجلدا لسهام الدهر التي يرمى بها فيقول:

لك الحكم يا دهري بما شئت فارمني

أيجزع من جر الضرام السمندل؟(١١)

غير أن السمندل في بعض الآداب الغربية كان أكثر حظا بالتعبير

الإبداعي منه في أدبنا العربي وإن حافظ أرسطو ومن بعده بليني على سياقاته كنص عجائبي لاأسطوري يخضع لتعليل العقل العلمي.

والشاعر كيفيدو فرانسيسكو دي غومز وهو كاتب اسباني ولد في مدريد (١٦٤٥ - ١٥٨٠م) له أشعار انتقادية وهجائية[١٢]. يقرن الفينيق بالسمندل في نص شعري من أغنية الكتاب الرابع لديوانه «جبل البرناس الاسباني» فيقول:

أشهد بالصدق عن الفينيق في اللهب المحرق لأنني أنا أيضاً أحترق وأجدد نفسي وأبرهن عن ذكورة النار التي يمكن أن تكون أبا ويكون لها ذرية.

وأتجرأ على أن أدافع عن السلمندر البارد الذي يرفضه رجال العلم لأن قلبي يسكن في النار التي أشربها صاديا دون أن أشعر بأي ألم[١٣].

وللشاعر الفرنسي المعاصر إيف بونفوا عمل شعري ذو أبعاد فلسفية سريالية يتمحور على السمندل كحيوان للنار بعنوان «عن الحركة والثبات للسمندل» يعبر فيها الطائر عن القدرة على السكون الأعلى والقدرة على الحركة العليا وأن في الإمكان تجاوز المظاهر بلا ضرر[١٤].

وهكذا، فالسمندل في النصوص الإبداعية على قلتها يبقى رمزاً آخر يتداخل مع العنقاء الفينيق بالاقتران كما في شعر كوفيدو وينفرد عنهما كما عند إيف بونفوا بخصوصية مخالفة لاترتبط بالموت والولادة كما في الفينيق بقدر ما ترتبط بقدرة النفس على تجاوز الأذى والضرر.

وأتساءل هل ترادفهما في النص الاسباني السالف وليد الترادف العربي في بعض المصادر أم أن الأمر مجرد توارد خواطر؟! أم أن هذا الترادف ترافد من المصادر اللاتينية والإغريقية، يضم أرسطو القرن الخامس قبل الميلاد وبليني الرومان ٧٩ قبل الميلاد على سبيل المثال ومن هذه المصادر مجتمعة تسرب إلى المصادر العربية.

أما ما جاء في سفر أيوب (أنشودة ١٨) من ذكر السمندل فهو ترجمة للفظ العبراني: حول أو خول الذي يذكرنا بأبي الهول. والذي يرادفه بعض المترجمين بالفينيق.

ويبقى السمندل كطائر السمرمر طائراً أسطورياً آخر يتداخل مع الفينيق، كما تداخل الفينيق والعنقاء إما للاشتراك بدلالات الجفاف والخصب كما في السمرمر، أو دخول النار وعدم الاحتراق كأن يبيض الطائر فيها ويفرخ كما في السمندل، أو الاحتراق بالنار والموت فالانبعاث من الرماد، كما في الفينيق والعنقاء.

إن تداخل الدلالات والسياقات لهذه الطيور، ولكونها جميعاً طيوراً أسطورية من عالم المجاز لاعالم الحقيقة سهّل عملية تداخل الرموز أو تداخل الطيور وهو مصطلح سككناه على طراز تداخل النصوص، وكأن هذه الطيور جميعاً رموز لأسطورة واحدة بسياقات متعددة للحياة والموت.

العنقاء فينيق آخر

ما يرويه الجاحظ من شعر عن العنقاء في كتاب الحيوان لايعدو الاستشهاد على كونها عقيما عند جماعة كقوله:

مهدته العنقاء وهو عقيم رب مهد يكون فوق الهلال[١٥]

أو إلجامها عند جماعة أخرى. وهذا من المعجزات التي كانت تشترط على بعض الأنبياء للإيمان بهم كقوله:

وآخر برهاناته قلب يومكم وإلجامه العنقاء في العين أعجب[١٦].

وكلا الجماعتين يثبت وجود العنقاء على الحقيقة خلافاً لتحديد الفيروز أبادي.

والبيت الأخير هو «لزرارة بن أعين، مولى ابن أسعد بن همام رئيس الشميطية» ويذكر الجاحظ العنقاء في سياق أسطوري إذ يكفل فيه هذا الطائر الغريب صبياً، ويحفظ عليه الحياة، وأساطير الحيوان الذي يكفل الإنسان كثيرة في تراث الأمم بينها قصة حي بن يقظان الذي ولد من الطبيعة أو ترك صبياً في الجزيرة فكفلته غزالة بالغذاء والرعاية.

لكن ما يرويه الجاحظ في المصدر ذاته من نثر عن العنقاء يربطها مباشرة بالأسطورة ويخرج هكذا صراحة من الكناية وغيرها من المحسنات البيانية إلى الرمز والأسطورة جملة واحدة.

فالعنقاء «مصورة في بسط الملوك»[١٧] و«اسمها عندهم بالفارسية سيمرك»[١٨] وهذا كله من كلام الجاحظ.

ولاشك في أسطورية هذا الطائر في الأدب الفارسي، فهو سيمرغ العطار فريد الدين الذي بنى عليه ملحمته القصصية الشعرية «منطق الطير» (١٢٢٤م).

المهم هنا هذه المرادفة بين العنقاء والسيمرغ، وعند الجاحظ بالذات وفي كتاب الحيوان.

أبو نواس الحسن بن هانىء (٧٦٢ - ٨١٣م) الذي عاصر الجاحظ (٧٧٥ - ٨٥١م) يصف العنقاء ويصورها بما وصفها الجاحظ. وكلاهما يمثل عصر الامتزاج الثقافي في تاريخ العرب. ويقول أبو نواس:

ومــا خبــزه إلا كعنقــاء مغــرب

تصور في بسط الملوك وفي المثلِ

يحدث عنها الناس من غير رؤية

ترى صورة ما إن تمرُّ ولا تحلي(١٩)

الجاحظ يرادف العنقاء صراحة بالسيمرغ وأبو نواس يصفها بأوصافه (السيمرغ).

والسؤال الذي ينجم من سياقي الجاحظ وأبي نواس هو من الذي كان يصوّر على بسط الملوك العنقاء أم السيمرغ أم كلاهما؟!

الجاحظ يقول إن العنقاء هي السيمرغ الذي كان يصور... إلخ وأبو نواس يصرح بأن العنقاء تصور على بسط الملوك ويقصد بها السيمرغ على الأرجح كما صرح به الجاحظ.

وهل استبدل كل منهما السيمرغ بالعنقاء أو العنقاء بالسيمرغ إن تصريحاً أو تلميحاً؟ أم أن لفظتي العنقاء والسيمرغ اسمان مختلفان لطائر واحد (دلالات مشتركة أو متقاربة أو واحدة) ويبقى السيمرغ فارسياً

والعنقاء عربية، ولكنهما ترادفا في عصر الامتزاج الثقافي العربي في العصر العباسي وهما متوازيان في الحقيقة.

ولعل الفينيق والعنقاء أيضاً متوازيان، ولكنهما ترادفا عند القزويني والدميري وعنهما أخذ نقدنا وشعرنا الحديثان لاعن الغرب فحسب.

الاغريق الذين رجع إليهم الغرب الأوروبي قد صرحوا بجذور الفينيق العربية على لسان هيرودوت. ولكن من أين استعادت أوروبا أسطورة الفينيق؟ هل كان ذلك من المصادر العربية أو الاغريقية أو الاثنين معاً؟!.

هنا ينبغي لنا أن نعود مرة أخرى إلى مصادرنا العربية بعين مختلفة: ابن منظور المصري في لسان العرب يختزل مسألة ولادة العنقاء وموتها أو غيابها، وبالتالي عودتها وتجددها قائلاً: «إنها طائر عظيم لاترى إلا في الدهور» مختصراً هكذا وحاذفا تفاصيل الولادة والموت لاهتماماته اللغوية البحتة. لكن عبارة «لاترى إلا في الدهور»، تتضمن حضور العنقاء وغيابها في إطار حقبات من الزمان متطاولة تشير إليها مفردة الدهور[٢٠].

أما الفيروز أبادي قبله فيجزم بعدم وجود العنقاء بالجسم ووجودها بالاسم. فلذا لايتعب نفسه بمسألة الولادة والموت أو الحضور والغياب لهذا الطائر الرمز.

أما الجاحظ فبالرغم من أنه من خلال الروايات المسندة يذكر بأن العنقاء طائر حقيقي لكنه عقيم، أي أنه يموت ولايتزاوج، لكن الجاحظ يرادفه بالسيمرغ الفارسي إلا أن السيمرغ كالعنقاء عند الجاحظ وأبي نواس والفينيق عند هيرودوت «لايرى إلا مصوراً» ولاحقيقة له مثبتين هكذا أسطورية كل من العنقاء والفينيق على حدّ سواء.

ويقول ابن منظور إن العنقاء «طائر لم يبق في أيدي الناس من صفتها غير اسمها»[٢١]، أي أن صفاتها الأخرى قد تآكلت وإن ألمح إلى أنها «لاترى إلا في الدهور»[٢٢] كما ألمحنا إليه فيما سبق.

ولكنهـا - أي العنقـاء - ترمـز إلى الهـيـولى[٢٣] في الفكر الصـوفي، فكيف تآكلت صفاتهـا في المعاجم «القاموس المحيط و لسان العرب» وبقي ما بقي من أسطوريتـهـا في «عـجـائب المـخلوقـات وغـرائب المـوجودات» للقزويني، كما بقي لنا رمزيتها في الأدب الصوفي، أعلينا إذن أن نبحث عن معنى هذه الطائر الغريب في مصادر أخرى؟!

في ثبت ابن الكلبي ما يشير إلى موت العنقاء بالنار على الحقيقة لا على المجاز، و في سياق قصة أهل الرس مع حنظلة الذي يستجاب دعاؤه لمنع أذى العنقاء لافتراسها صبياً وجارية أو عروساً فقال: «اللهم خذها واقطع نسلها وسلط عليها آفة» فأصابتها صاعقة فاحترقت فضربتها العرب مثلاً في أشعارها[٢٤].

ويدمج أبو البقاء العكبري في كتاب شرح المقامات رواية ابن الكلبي عن حكاية عنقاء مغرب لأهل الرس مع نبيهم حنظلة بن صفوان ورواية المسعودي عن هيأة العنقاء الأسطورية ويكرر خبر أصابتها صاعقة فاحترقت.

إلا أنه يورد صفات أخرى واقعية للعنقاء نقلاً عن تاريخ أحمد الفرغاني طائر جاء من صعيد مصر في طول البلشوم وهو مالك الحزين عند الدميري، ويضيف أن مكاناً للعنقاء هو جبل «رمخ» أو «دمخ» في بعض الأصول وهو جبل معروف في عالية نجد، وينسب للزمخشري وصفاً للعنقاء عن ابن عباس لايختلف عما أورده المسعودي ويكرر القزويني قصة حنظلة والعنقاء التي تؤذي الناس، لكنه يحذف الآفة أو الصاعقة التي تسببت في موتها استجابة لدعائه. ويحل محلها نفي العنقاء إلى (بعض جزائر البحر المحيط تحت خط الاستواء) ويضيف القزويني عنصري ولادة العنقاء وموتها بالنار صراحة في عجائب مخلوقاته، فهل رادف بينها وبين الفينيق اليوناني كما رادفها الجاحظ من قبل بالسيمرغ؟!

ويصرح معجم الحيوان ص (١٨٨) أن فينكس وعنقاء مغرب وفونقس أو فنقس طائر واحد، وجاءت هذه اللفظة مصحفة بفوقش وقوقيس الذي وصفه القزويني أيضاً مطابقا للفينيق، ونقله الدميري عنه (١٤٠٥م).

هل العنقاء هي الفينيق والفينيق هو العنقاء؟! هل هما مترادفان؟! هل هما اسمان لطائر واحد ودلالات متماثلة؟

للإجابة على هذا السؤال ينبغي لنا أن نعود إلى هيرودوت والمصادر الأوروبية، وهذا ما نأمله في الفصل القادم.

الفينيق عنقاء أخرى

«الفينيق» لفظة يونانية أغريقية تختلف تهجئتها في اللغتين الفرنسية (Phenix) والإنجليزية (Phoenix) بحرف صامت. ومعنى الفينيق الفقه لغوي ينطوي على دلالات ثلاث:

(١) الأرجوان الذي اكتشفه الفينيقيون.

(٢) البلح.. وقد سميت فينيقيا بلاد البلح أيضاً.

(٣) والدم، كالبلح، للونه الأحمر.

هذا ما يفيدنا اياه قاموس اللاروس الفرنسي لفقه اللغة. ولعل طائر الفينيق سمي كذلك إما للونه الذهبي والأحمر أو لصدوره من بلاد العرب. والأرجوان أو البلح لا لاقترانه باللهب. وهل يصير البلح بلحاً دون أن يحترق بلهب الشمس وهل يصير الأرجوان أرجواناً دون أن يمر في طقس النار؟!.

أيا ما كان الأمر دلالتان من دلالات الفينيق تتصلان ببلاد العرب بلح وأرجوان.

وأتساءل كباحث هل معنى لفظة الفينيق الفقه لغوي له علاقة بأسطورة هذا الطائر الذي تختزل المعاجم الفرنسية والانجليزية معناه وتحدده بطائر أسطوري يحترق وينبعث من رماده.

الأصل اللغوي للفظة رغم ارتباطه بالأرجوان والبلح والدم لايشير إلى دلالة اللهب وما يتصل به من احتراق في السياق الأسطوري. فمن أين

جاءت دلالات الأسطورة وبنيتها الضدية القائمة على الاحتراق والولادة البعيدة عن الأصول «الفقه لغوية»؟!.

في «عشير أكسفورد للأدب الإنجليزي» The Oxford Companion Of English Literature نجد تفصيلات تحرضناعلى مزيد من التحقق عن أصل هذه الأسطورة التي اتضحت جزئياتها من احتراق ورماد وانبعاث في كافة المصادر الحديثة.

ينسبها المصدر المذكور «إلى حكاية يرويها هيرودوت (ii73) [بقوله]: الفينيق طائر خرافي بريش ذهبي وأحمر يجيء إلى هيليو بوليس كل خمسمائة سنة حينما يموت أبوه ويدفن جثمانه هناك في معبد الشمس ونسبته إلى رواية أخرى يقول: (عشير أكسفورد) للأدب...) بعد أن يعيش الفينيق لخمسمائة سنة يبني لنفسه كوما جنائزيا من الحطب ويموت فيه. ومن بقاياه ينهض فينيق جديد(٢٥).

وإذا عدنا إلى هيرودوت وجدنا أنه يذكر عن أصل الأسطورة ما يغفله المصدر الإنجليزي إياه كما يتوسع هيرودوت في تفصيل شعائر الدفن فيقول:

«وهناك طائرآخر مقدس يسمى الفونكس Phoenix لم أره إلا مصوراً إذ أنه يزور البلاد (مصر) فيما ندر، يزورها كل خمسمائة عام على حدّ قول أهل هليوبوليس وذلك عندما يموت أبوه... بعض ريش جناحيه ذهبي وبعضها أحمر وهو قريب الشبه جداً بالبشر في هيئته وحجمه ويروون أنه يدير في مهارة هذا الأمر. ولكنني لا أصدق ما يقولون. يروون أن هذا الطائر يغادر بلاد العرب حاملاً أباه إلى معبد الشمس ليدفنه فيه، وذلك بعد أن يغطيه بطبقة من المر. ولكي ينقله يقوم بما يلي: يضع أولاً من المربيضة بالقدر الذي يستطيع حملها. فإذا انتهى من محاولته يفرغ البيضة ويضع أباه فيها وبعد ئذ يلطخ بالمر ثانية المكان الذي جوفّه من البيضة وأدخل أباه فيه

على أن يبقى ثقل البيضة واحداً (قبل تفريغها وبعد وضع أبيه فيها) بعد أن يغطي أباه هكذا ينقله إلى معبد الشمس. ذلك ما يفعله ذلك الطير حسب قولهم

Herodotus, ii73.

(محمد صقر خفاجة وأحمد بدوي هيرودوت يتحدث عن مصر [القاهرة ١٩٦٦ ترجمة]

أهم ما في رواية هيرودوت أن الفينيق «يغادر بلاد العرب» حاملاً أباه إلى معبد الشمس، وليدفنه في بيضة. والبيضة في أساطيرنا القديمة هي من رموز الخصب والفينيق «قريب الشبه جداً بالبشر في هيئته وحجمه» الأمر الذي يورده المسعودي عن ابن عباس في معرض وصف العنقاء.

والأمر الأهم هو أن ثبت هيرودوت يخلو من معلومة الاحتراق بالنار والولادة من الرماد الذي يثبتها (عشير أكسفورد للأدب. . .) ويقول هذا المصدر: إنها «رواية أخرى»، فلمن هذه الرواية الأخرى وكيف ترشحت إلى المصادر الأوروبية بعامة والإنجليزية منها بخاصة.

هل هي نواة الأسطورة الأصل التي جاءنا طرف منها برواية هيرو ث والطرف الآخر رواية عربية أخرى لايهم المصدر الانجليزي أن ينسبها إلى مرجع عربي مع أن شكسبير في قصيدته «الفينيق وطائر القمرية» يصرح (١٦٠١) بذلك قائلاً:

دع الطائر ذا الأغنية الصداحة على الشجرة العربية الوحيدة(٢٦)

وثبت معلومة الاحتراق بالنار كما ثبتها قاموس أكسفورد ويجعل الصحراء العربية (لابلاد العرب) مصدر هذا الطائر.

فلماذا يصرح قاموس أكسفورد الحديث وشكسبير بالأصل العربي للطائر ويغفله عشير أكسفورد للأدب الإنجليزي؟! وكلاهما صدر عن

أكسفورد. المفروض إذا أخذنا الحجم بعين الاعتبار أن يغفل القاموس هذا الأصل العربي للاختصار ويذكره (عشير أكسفورد للأدب. . .) لأنه بمثابة موسوعة مصغرة. فمن أين حصل هذه المصدر على ما أسماه «بالرواية الثانية» لاحتراق الفينيق وانبعاثه من الرماد. أكانت مصادر مصرية قديمة ألمح إليها هيرودوت ربما ولكن للقزويني (١٢٠٨ - ١٢٨٣م) في كتابه «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» رواية عن طائر العنقاء تتضمن عنصري الاحتراق بالنار والولادة: وتعادل حياة الفينيق خمسة أو ستة قرون كما عند هيرودوت وفي المعاجم والموسوعات الأوروبية.

«فإذا حان وقت بيضها يظهر بها ألم شديد فيأتي الذكر بماء البحر في منقاره ويحقنها فتخرج البيضة عنها فيحضن الذكر والأنثى تمشي وتصيد ويفرخ البيض بمائة وخمسة وعشرين سنة فإذا كبر الفرخ فإن كان أنثى فالعنقاء الأنثى تجمع حطباً كثيراً والذكر يوقد بمنقاره ناراً ويضرم ذلك الحطب والأنثى تدخل تلك النار وتحترق والفرخ زوجاً للذكر، وإن فرّخ ذكراً فالعنقاءالذكر يفعل مثل ذلك ويبقى الفرخ زوجاً للأنثى». «القزويني عجائب. . . ط٣ بيروت ١٩٧٨م»[٢٧].

والسؤال الذي يجب طرحه هل هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) وغيره من المصادر اليونانية الأخرى في كلامه عن الفينيق وشعائر دفنه قد ترشح إلى القزويني (١٢٠٨ - ١٢٨٣م) والدميري (١٤٠٥م) وغيره من المصادر العربية القديمة كما ترشح «السيمرغ» إلى أبي نواس والجاحظ مترادفاً بالعنقاء وهو على الحقيقة مواز لها أو هي موازية له. . كما يتضح لنا من عنقاء أبي حامد الغزالي في «رسالة الطير»، . وهل أوروبا عصر النهضة استعادت هذا الطائر الرمز من مصادر اغريقية أم أنها جاءت بطرف منه من مصادرنا العربية؟! وبطرف آخر من هيرودوت وأصبحت بنية الأسطورة على ما هي عليه.

ولهذا يرادف مترجما هيرودوت (محمد صقر خفاجه وأحمد بدوي) بين الفينيق والعنقاء - يقولان: إن طائر العنقاء (أي الفينيق) هو عند المصريين الطائر بنوBnu[٢٨].

ولابد من الملاحظة أن نص هيرودوت يؤكد أن الفينيق يأتي إلى هيليوبوليس من «بلاد العرب» بينما قاموس أكسفورد يصرح بعد أن عاش الفينيق خمسة أو ستة قرون في «الصحراء العربية» يحرق نفسه. وهكذا فبلاد العرب في نص هيرودوت تتحول إلى الصحراء العربية في قاموس أكسفورد والزمان متقارب. لكن عنصر الاحتراق والولادة غائب في نص هيرودوت وحاضر في نص عشير أكسفورد فمن أين أتت هذه الرواية المزيدة على رواية هيرودوت في هذا المصدر الهام؟! وفيه عنصرا الاحتراق والولادة اللتين خلت منهما رواية هيرودوت.

إن نص القزويني يجعل أصل العنقاء من بلاد الهند ويفصل في المدة الزمنية لكنه يصرح بعنصر احتراق العنقاء بالنار وولادتها في كل خمسة قرون.

أما في نص طائر القوقيس فيصور ذلك تصويرا يوافق الخيال العلمي عند العرب إذ يجعل العنقاء الذكر يحك منقاره بمنقار العنقاء الأنثى بعد أن جمع حطباً كثيراً في عشه - فتتأجج النار ويحترقان ويسقط المطر على رمادهما فتتولد منه دود فتنبت له أجنحة ثم تصير طيراً ثم يفعل كفعل الأول من الحك والاحتراق.

ويخيل إلينا أن نص القزويني - أو مصادره العربية - التي هي أبكر منه هي من مصادر الرواية الثانية (لمصدر عشير أكسفورد) وما شابهه من المصادر الغربية لأن (عشير أكسفورد...) حدّد رواية هيرودوت، وذكر أن هناك رواية أخرى لكن لم يذكر مصدرها.

هيرودوت لايذكر في ثبته عن الفينيق أنه يتجدد بالولادة من احتراقه

ورماده بينما يذكر القزويني ولادة العنقاء واحتراقها بالنار. وينقل ذلك الدميري عنه بينما يكتفي هيرودوت بوصف شعائر الدفن التي يقيمها طائر الفينيق لأبيه في بيضة يدهنها بالمر، لكنه لايذكر شيئاً عن تفقيسه من البيضة. ويؤكد على أن بلاد العرب هي الموطن الأصلي لهذا الطائر الأسطوري. ولكن القزويني كما رأينا يصرح بالولادة وباحتراق العنقاء بالنار وبزوغها من جديد.

السؤال هنا في غاية الخطورة. فهناك (فيما خلا عشير أكسفورد للأدب...) ما يشبه الاجماع في المصادر الغربية من أن الفينيق طائر أسطوري مصدره بلاد العرب كما في نص هيرودوت أو الصحراء العربية كما في قاموس أكسفورد لكن هذه المصادر تؤكد أيضاً قصة الاحتراق لهذا الطائر وولادته من الرماد ما خلا هيرودوت.

وإذا لم يكن الإحتراق بالنار والانبعاث منها من رواية هيرودوت فمن أية المصادر ترشح هذا الجانب من الأسطورة إلى المصادر إياها؟!

هل ترشح إليها من مصادر اغريقية أخرى أو لاتينية أم من مصادر عربية أو مصرية قديمة تنطوي على كامل الأسطورة وعناصرها «كعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني، فأسندت بعض المصادر الغربية كامل الأسطورة إلى هيرودوت الذي اكتفى بجانب منها وما شابهه من المصادر.

نعترف هنا بأننا أثرنا قضية خطيرة في تاريخ الأسطورة وما تنطوي عليه من أفكار وأن الإجابة على هذه الإثارة تتطلب مزيداً من التحقيق وتقودنا إلى طرح إشكالية الفيزيولوغوس» PHYSIOLOGOS.

(إشكالية الفيزيولوغوس)

«الفزيولوغوس» اسم لمؤلف نترجمه «بالطبيعي» وهو مجموعة يونانية عن قصص الحيوان التي تنطوي على ما يمكن أن نعتبره هراء لولا تأثيره الواسع. لقد ترجم إلى العديد من اللغات (الأوروبية) ليس من دير إلا وفيه نسخة من هذا المصنف الغريب. لكن «الفيزيولوغوس» ظل شائعاً لأنه زود المبشرين بصور رمزية وقصص يمثلون بها ويشرحون الحقائق المسيحية للناس البسطاء بطرق موضحة بالأمثلة. إن حقيقة الإيضاح بالنسبة للمبشر أو المعلم ليست من الأهمية بمكان طالما أنها تفي بالغرض في تأدية الرسالة الدينية أو الأخلاقية. الموقف من الطبيعة المتمثل فيها ظل قائماً إلى حد ما حتى عصر النهضة الأوروبية أو حتى ما بعد ذلك[٢٩].

لم يعرف المؤلف الأصلي للفيزيولوغوس، وقد نسب إلى أرسطو كما نسب إلى الملك سليمان. ويرجح الباحثون أن تاريخ المخطوطة الأصلية يعود إلى القرن الثاني والرابع الميلاديين، وقسط كبير من معلومات الكتاب يمت بصلة قوية إلى شرح ترجمة التوراة إلى اليونانية. في مدرسة الاسكندرية في القرن الرابع الميلادي، وقد انطوى هذه المؤلف على (٤٩) أو (٥٠) حيواناً معروفاً لدى الاسكندرانيين في ذلك العصر شكلت المصدر الأساسي لمخطوطات تلت فيما بعد[٣٠].

لم يكن الفيزيولوغوس إذن كتاباً في علم الحيوان بل وسيلة لايضاح عبر أو دروس دينية وأخلاقية، استخدمها رجال الكنيسة ولهذا الغرض تعزى شهرته. وقد ترجم إلى لغات كثيرة كالحبشية والأرمنية والسريانية

والعربية ومن ثم إلى اللاتينية واللغات الأوروبية الحديثة، وبعض مخطوطات هذه الترجمات ما يزال موجودا.

ولم يكن نص الفيزيولوغوس نصاً مغلقاً، فقد خضع لتنقيح وإعادة التبويب والزيادة والحذف تلبية لحاجات المراحل التي مرّ بها وانسجاما مع معارف العصر المعني.

وقد تطورت محتوياته كما تطور شكله، وهيمن علماء الحيوان في القرون الوسطى على مخطوطاته واستخدموها في تآليفهم المصورة عن الحيوان (Bestiaries). ونختزل هنا المراحل الأربعة التي تكلمت عنها آن كلارك في دراستها لهذا التطور[٣١]:

الأولى: تبنت ما جاء في الفيزيولوغوس من أفضل الأوصاف وأضافت إليها معلومات من موسوعة ايزودور الإسبانية (ق. ٧م) وفيما خلا مقدمات فقه لغوية خيالية. فالمؤلف انطوى على حقائق علمية دقيقة.

المرحلة الثانية: وتبدأ من القرن الثاني عشر الميلادي وهي نسخة موسعة يرافق نصها رسوم إيضاحية، أعيد ترتيب الأبواب فيها بما يتلاءم مع التسلسل المنطقي للبهائم والطيور والأسماك والزواحف. وأضيفت مصادر لاتينية أخرى معاصرة على موسوعة ايزودور. وتضاعف عدد الحيوانات على ما كان عليه في نسخة الفيزيولوغوس الأصلية.

المرحلة الثالثة: تعدت حجما المرحلة الثانية. وتتألف من عدد قليل أعيد طرحه مستقلاً عن الباقي في القرن الثالث عشر، وأدخل إليها تجديداً مهما وهو فصول عن الأفكار الخيالية وعجائب الدنيا السبع المستمدة من ايزيدور وبرنارد سيلفستر وأدواء طبية من سينيكا إلهيات من جون سالزبوري.

المرحلة الرابعة: في القرن الخامس عشر وتتميز بإضافات أخذت من ايزيدور وبارثولوميو.

ويهمنا هنا أن نلاحظ النص المفتوح للفيزيولوغوس والتأليف في موضوع الحيوان، وأن هذا النص كان يتطور ويدخله معلومات جديدة، وتستمد من مصادر معاصرة بدءاً من القرن الثاني عشر وصعوداً الى الخامس عشر.

فالفيزيولوغوس، إذن، لاينتمي إلى العصور المسيحية الأولى إلا في أسسه الأولى التي أضيف عليها وزيدت ونقحت وأعيد ترتيب أبوابها وأدخل عليها أبواباً جديدة في المراحل التي ألمعنا إليها فيما سبق.

وهذه النص المفتوح يسمح لدخول معلومات معاصرة تسربت إليه من مصادر شتى، لاسيما الفصول الخيالية التي أدخلت على المخطوط في القرن الثالث عشر.

وقد نعت «الفيزيولوغوس» الفينيق بالخصائص التي أصبح يعرف بها فيما بعد. فهو يصف مجيء الطائر من الهند، وعندما يصل إلى مصر يحط على مذبح مفعم بالأطياب ويوقد ناراً يحترق فيها. وفي اليوم التالي حين يفتش الراهب رماده يجد دودة صغيرة، ولكن في اليوم الذي بعده، ينبت لها ريش وتصبح طائراً فتياً. وفي اليوم الثالث يحيِّي الطائر الراهب ويطير بعيداً(٣٢).

إن المطابقة بين ما يرويه القزويني عن طائر القوقيس وما يرويه الفيزيولوغوس عن الفينيق تدهش الدراس من حيث الاحتراق والولادة من الرماد. ولنثبت ذاكرة القارىء لابد لنا من استحضاررواية القزويني بالكامل فيما يلي:

يقول القزويني: (نقله الدميري عنه حرفياً):

قوقيس:

طائر بأرض الهند قال صاحب تحفة الغرائب: عند التزاوج يجمع

حطباً كثيراً للعش ولايزال الذكر يحك منقاره الأنثى حتى تتأجج النار في حكّهما في ذلك الحطب وتشتعل ويحرقان فيها فإذا سقط المطر على رمادهما يتولد منه الدود ثم ينبت جناحها ويصير طيراً كالأصل وتفعل فعل الأصل (٣٣).

وهكذا فإن رواية القزويني عن طائر القوقيس تتطابق تماماً مع ما يروى عن الفينيق، كما استقرت عليه الأسطورة في المصادر الأوروبية.

(١) إن موت الفينيق والقوقيس يفضي إلى الحياة.

(٢) كل منهما يضرم النار ويتحول فيها إلى رماد.

(٣) ينبعث من الرماد فينيق جديد أو قوقيس آخر تنبت دودة من الرماد، إلا أن رواية القزويني تحافظ على القوقيس الذكر والقوقيس الأنثى كما في رواية العنقاء. بينما الفينيق يظل طائراً فرداً يتوالد من ذاته كما عند الاغريق والرومان كذلك في أوروبا النهضة (خلا شكسبير) وهذا الخط يأتي من هيرودوت وأوفيد ولوكتنتايوس (٣٤).

أما خط الاحتراق فالولادة، الذي يتخلل الأسطورة، فالمصادر الغربية ترده إلى تقاليد الفيزيولوغوس وترد به كجزء من الأسطورة الأصل، وتصرح بدخوله إلى الأسطورة بكثرة في عصر النهضة لكنها تجعل المصادر اللاتينية مسؤولة عن هذا التطور في الأسطورة.

ويظل الفيزيولوغوس مشرقيا لأنه من ميراث الاسكندرية في القرن الثاني أو الرابع الميلاديين. وإذا أشارت حركة البحث الحديث إلى وجود ترجمة عربية لهذا الأثر فلابد من التدقيق فيها إذا كانت لاتزال باقية لأن ابن النديم لايطالعنا إلا بذكر لترجمة حيوان أرسطو ومن الجائز أن يكون قد اختلط حيوان أرسطو بالفيزيولوغوس، لكننا في حدود المصادر المتاحة لدينا لا نستطيع أن نبت في هذا الأمر. ولابد من العودة إلى مصادر هذا

الأخير، مخطوطات ومطبوعات، والتدقيق في نص أسطورة الفينيق فيها، أصولها وتطوراتها والمزيدات عليها حتى يتبين لنا الأمر. وهذا لايطعن في مشرقية الأسطورة وعربية أصولها، الأمر الذي اتفقت عليه كثير من المصادر الأغريقية الرومانية الأوروبية. أضف إلى ما جاء بالنص عنها في المصادر العربية التي دققناها.

ومن أين استمدت «تحفة الغرائب» نصها عن القوقيس؟! أمن ترجمة الفيزيولوغوس أم من مصادر شفهية طالما أن الأسطورة مشرقية.

سؤال آخر لانستطيع الإجابة عليه دون مزيد من المصادر والبحث. وهذا وحده يمكن أن يكون مشروع أطروحة جامعية لدرجة الماجستير أو الدكتوراه نتركه لمن يطمح إلى ذلك.

إشارات الباب الثاني

١ - ENCYCLOPEDIA BRITANICA, William Benton,1963. pp.769`770

The Oxford Companion Of English Literature, Harvey Third Edition Oxfoed1958. p.617

٢ - Ovide, Metamorphosid, trans. With intro. By Mary Innes Book III-IV Penguin Books,1968, p.345.

٣ - مجلة الشرق، أثر اللغات الشرقية في اللغة البرتغالية، مجلد ٢، ص ٢٠٥ ذكره شفيق معلوف في عبقر.

٤ - Jorge Luis Borges With Margarita Guerrero, The Book Of Imaginary Beings, Revised Enlarged and Translated by Norman Thomas Di Giovanni In Collaboration With The Author, E.P. Dutton, New-York1969, PP.285-287.

٥ - Borges, p.109

٦ - Borges, p.109.

٧ - القزويني: عجائب وغرائب الموجودات، قدم له وحققه فاروق سعد طبعة ٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٧، ص ٤٥٦ - ٤٥٧.

٨ - الجاحظ: الحيوان ج٦ (بيروت ، دار إحياء التراث ١٩٥٨م) ص ٤٣٤.

٩ - الدميري: حياة الحيوان الكبرى ج٢، بيروت، دار الفكر (لات).

١٠ - نفس المصدر

١١ - المحبي: نفحة الريحانة، ج٢، ص٣٨٩.

يقول يعقوب بن جابر المنجنيقي

ألقني في لظى فان أحرقتني فتيقن أن لست بالياقوت

ويجيب يعقوب بن صابر على ذلك:

وبقاء السمند في لهب النار مزيل فضيلة الياقوت

الدميري، ج٢، ص١٦٦.

١٢ - Petit Larousseillustre-Paris1988, p.1650

١٣ - Borges, PP.195-196

١٤ - خالدة صالح: مجلة شعر، السنة الثانية، شتاء ١٩٥٨م، ص٩٥.

١٥ - الجاحظ: الحيوان، ج٧، تحقيق هارون، ص ١٣١ - ١٣٢.

١٦ - نفس المصدر.

١٧ - نفس المصدر.

١٨ - نفس المصدر.

١٩ - الجاحظ، ج٣، ص ١٢٩.

٢٠ - ابن منظور، ص ٢٧٦.

٢١ - نفس المصدر.

٢٢ - نفس المصدر.

٢٣ - نفس المصدر.

٢٤ - القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الفكر، بيروت (لات)، ص ٢٨٧. انظر أيضاً الدميري: حياة الحيوان الكبرى، ج٢ ص ٢٦٧.

٢٥- The Concise OxfordDictionary, P.829.

The Oxford Companion To English Literature, p. Harvey Third Edition1958..

٢٦ - The Annotated Shakespeear, Complete Work illustrated, Second Eddition, Vol. II

Historries and Poems General Editor And Introduction By A.L. Rowse Orbis Publishing-London,1979, P.794.

٢٧ - القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه فاروق سعد، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٧٨م، ص٤٥٦ - ٤٥٧. انظر أيضاً إشارة (٧) فوق.

٢٨ - محمد صقر خفاجة وأحمد بدوي : هيرودوت يتحدث عن مصر، القاهرة ١٩٦٦م (ترجمة).

انظر أيضاً الشرق الأوسط ٢٥ ذو القعدة ١٤١٠ هـ السنة الثانية عشر، عدد ٤٢٢٠ في ١٨/ ٦/ ١٩٩٠م، ص

بدأت رحلة هيرودوت إلى الجزيرة العربية (٤٤٥ ق م) واستمرت أكثر من سبعة عشر عاماً، زار خلالها الربع الخالي ودبي وظفار في عمان، في الكويت، في قطر، والحجر في البحرين.

فلم تاريخي وثائقي عن هذه الزيارة - وزارة السينما للاتحاد السوفياتي.

٢٩ - Armstrong Edward Allwortly, The Life and Lore Of The Birds In Nature, Art, Myth And Literature, Lst Ed. New-York: Crown Publishers1975, pp.80_81.

٣٠ - Anne Clark Beasts...p.27.

٣١ - Ibed.

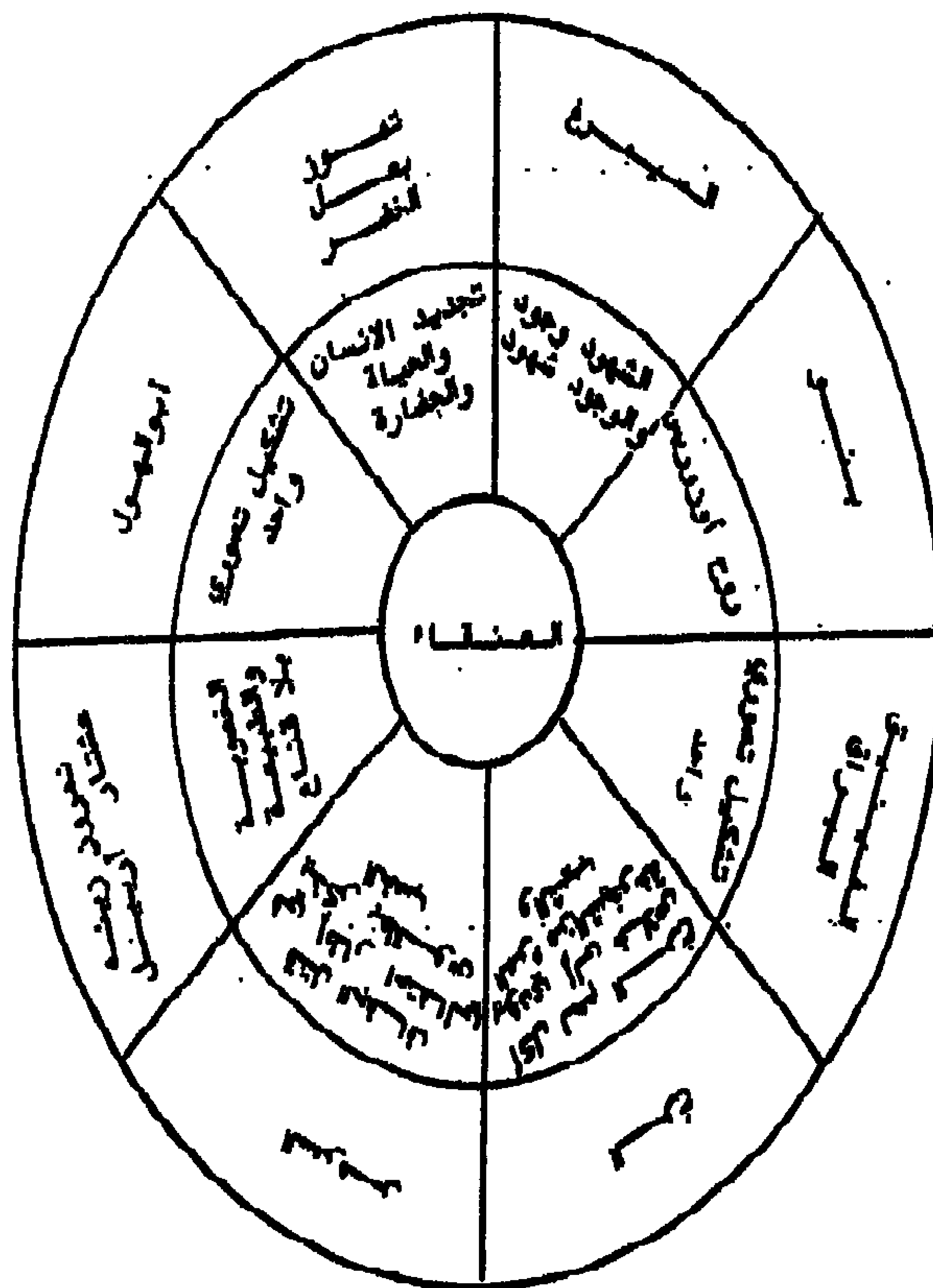
٣٢ - Armstrong, p.81.

٣٣ - انظر فوق اشارة رقم ٢٤.

٣٤ - انظر الباب الخامس من هذه الدراسة.

دائرة
تداخل السياقات والرموز

تداخل السياقات والرموز



الباب الثالث

العنقاء / السيمرغ
والرمز الصوفي

الباب الثالث

١- العنقاء والسيمرغ

٢- عنقاء أبي حامد الغزالي

رسالة الطير للغزالي

٣- صورة السيمرغ والعنقاء في مرايا المبدعين

- فلوبير - الفردوسي

- فريد الدين العطار

- محيي الدين ابن عربي

٤- السيمرغ والفولكلور

حكاية العنقاء / السيمرغ وهرمز شاه

العنقاء والسيمرغ

يهتم الجاحظ كمفكر معتزلي بطرفي العنقاء من حقيقة ومجاز في كتاب الحيوان (ج٧ ص ١٢٠ - ١٢١) ولكنه في معرض إثبات وجودها أو نفيه يدلي لنا بمعلومات عن أسطورية العنقاء بغاية الأهمية ويرادفها بطائر السيمرغ عند الفرس. يقول الجاحظ:

وما أكثر من ينكر أن يكون في الدنيا حيوان يسمى الكركدن ويزعمون أن هذا وعنقاء مغرب سواء، وإن كانوا يرون صورة العنقاء مصورة في بسط الملوك، اسمها عندهم بالفارسية «سيمرك». كأنه قال (هو) وحده ثلاثون طائراً لأن قولهم بالفارسية «سي» هو ثلاثون بالعربية ومرغ بالفارسية هو الطائر بالعربية[1].

وواضح أن الجاحظ يتكلم عن السيمرغ لكنه يساوي العنقاء به أو يساويه بالعنقاء بقوله «يرون صورة العنقاء مصورة في بسط الملوك» ويقصد بالعنقاء هنا السيمرغ الذي لم يره أحد إلا بالصورة. تماماً كما ذهب إليه هيرودوت في كلامه عن الفينيق بقوله «لم أره إلا مصورا»:

والسيمرغ كالعنقاء هو طائر أسطوري «معروف الاسم مجهول الجسم» على حد تعريف الفيروز أبادي للعنقاء في القاموس المحيط، لكن للسيمرغ صفات أخرى في الموروث الفارسي تصله بتجدد الإنسان والحضارة الذي يذكرنا بطائر الفينيق ورمزه.

ويروي الفرس - كما في الميثولوجيا الآسيوية ص ١١١ - ١١٢ - عن سيمرغ أن ساما وضع ابنه زعلا قرب عشه فكاد الطائر يقدم الطفل طعاماً

لفراخه لولم ينهه عن ذلك صوت من السماء، وهو هذا الطائر الذي ربى ابن سام في عشه ودفع إليه عند توديعه ريشة منه طالبا إليه أن يلقيها في النار إذا احتاج يوما إليه فيخف إلى نصرته، وهذه الريشة أحرقها رستم حفيد سام، فحضر إليه الطائر سيمرغ وضمد جراحه وجراح جواده، وحمله إلى بحر الصين حيث اقتطع رستم من أغصان الشجرة الفاز سهما قتل به عدوه اسفنديار[٢].

فاستمرار الحياة بعنصر النار وقتل الشر بريشة السيمرغ المحترقة التي تستدعي حضوره أمر بيّن. ولكن هل السيمرغ كطائرالفينيق انطلق من الصحراء العربية كما في نص هيرودوت؟ وهل السيمرغ هوالعنقاء كما ذهب إليه الجاحظ في نصه أو أنه كان يترجم السيمرغ بالعنقاء فرادف بينهما؟.

وبكلمة أخرى هل يبقى السيمرغ سيمرغا والعنقاء عنقاء أم أنهما تسميتان لوظيفة واحدةأو طائر واحد كما في أسطورة تموز / أدونيس/ أوزريس / آتيس/ ؟

ليس لدينا معلومات تؤكد ذلك، ولكن ما الأسباب التي دعت الجاحظ إلى مرادفتهما ولماذا يكتسب السيمرغ بعض صفات الفينيق الأسطورية ولانجد ذلك في العنقاء في المعجم العربي والنصوص الشعرية.

الجاحظ (ق ٨ ميلادي) يرادف العنقاء بالسيمرغ ولهذا ما له من دلالات غنية على تآكل الأسطورة. العنقاء لن تبقى أسيرة الرماد وستبرز طائراً من لهب إذا تقصينا المصادر العربية المتأخرة كالقزويني.

وحتى لسان العرب يتحفنابمعلومات لاتقل غنى عن معلومات الجاحظ إلى جانب الشواهد اللغوية وعلى هامشها لكنها تلقي أضواء كاشفة على أسطورية العنقاء يقول:

«قال الزجاج: العنقاء المغرب طائر لم يره أحد، وقيل في قوله تعالى «طيرا أبابيل، هي عنقاءمغربة»[٣]، ثم يروي لنا قصة مطولة عن أهل الرس ونبيهم حنظلة وشكواهم له عنها وافتراسها صبياًوجارية فدعا النبي عليها فسلط الله عليها آفة فهلكت، الأمر الذي أشار إليه الجاحظ ضمنا: إن بعض الأمم سألوا نبيهم وقالوا لن نؤمن لك، حتى تلقي في فم العنقاء اللجام[٤].

أما طير الأبابيل فقد كان حياة لمكة لكنه كان موتا لأبرهة. هل حفزت هذه الثنائية الضمنية للحياةوالموت تفسير أن الطير الأبابيل هو العنقاء، ودفع بالعنقاء طائرالكناية خطوة أقرب إلى الطائر الأسطورة. لاندري وإن كنامتفائلين بتكامل الأسطورة في المصادر الأخرى لابتآكلها. فالأزهري ينسب إلى عكرمة - مولى ابن عباس - تفسير الأبابيل بالعنقاء.

أما ما ينسب إلى ابن عباس فيجعل للعنقاء أربعة أجنحة: أو ما ينسب إليه في مروج الذهب للمسعودي، «وخلق (الله) وجهه (الطائر) على وجوه الناس - تماماًكما في نص هيرودوت[٥].

لكن تبقى معلومة الجاحظ في الحيوان على قصرهاوإيجازها من أهم المعلومات عن أسطورية العنقاء حتى يساويها أو يرادفها بالسيمرغ الذي استخدمه فريد الدين العطار (١٢٢٤)كرمز مركزي في رائعته القصصية الشعرية «منطق الطير» والكتاب كله عبارة عن مرموزة (Allegory) مطعمة بـ (Fable) أو قصة أو مثل خرافي تقصد إلى تعليم مبادىء التصوف وعقائده كما يؤمن بها العطار ويعلمها إلى مريديه.

وفي مقدمة هذه القصة الشعرية الخرافية يجتمع آلاف الطيور كناية عن الإنسان والبشر، ويقف فيهم الهدهد خطيباً بعد شكواها من الحياة وعنتها وأعبائها. ويحثها على الرحلة إلى «السيمرغ» طائر الطيور وجوهرها الفرد.

ويقنع الهدهد كثيراً منها بالرحلة إليه، لكنها تسقط في غالبيتها لأنها لاتحتمل أكثر من شوط أو شوطين أو ثلاثة من مسافة الرحلة التي رمز إليها الشاعر الفارسي بالوديان السبعة.

١- الطلب، ٢- العشق، ٣- المعرفة، ٤- الاستغناء، ٥- الحيرة، ٦- وادي الفناء، والتوحيد بالسيمرغ.

ولايتبقى منها في نهاية الرحلة غير ثلاثين طائراً المعبر عنها بتركيب الكلمتين الفارسيتين سي+ مرغ=سيمرغ.

ثلاثين + طائر - كما أشار الجاحظ نفسه- وهي تنظر إليه جماعة الطير فترى نفسها وتنظر نفسها فتراه.

ويعبر العطار بهذا عن عقيدتي وحدةالشهود ووحدة الوجود وهما بمثابة العمود الفقري لآراء التصوف وأسراره ومبادئه -كما هي عندهم.

ويشترك طائرا العنقاء العربية والسيمرغ الفارسي بصفات أساسية. إلا أن السيمرغ طائر الطيور وجوهرها الفرد في«منطق الطير» يتخذ رمزاً لمعنى الوجود الذي يكمن في كل طائرويتجسد فيه رمزاً وتجريداً، فيتخذ العطار من بقائه فناء البشر على لسان الطير يتجددون بالرحلة إليه والفناء فيه.

ورغم اسمه المركب من مفردتين فارسيتين إلا أنه كالعنقاء غير موجود. ولكنه رمز لتجدد الحياة، الصفة الأهم للعنقاء والتي لم يحتفظ بها القاموس العربي وأضاعها في صالح كناية تجريدية[٦].

ولعل العطار استلهم العنقاء والسيمرغ معابتأكدنا من استلهامه المصادر العربية في «منطق الطير» جميعاً.

وقبل العطار بما ينوف على أربعمائة عام يرادف الجاحظ بين العنقاء والسيمرغ مرادفة صريحة.

أيا ما كان الأمر فنحن هنا لانطمح بغير المقارنة التي توفرت عناصرها

الأساسية ودراسة رموز أسطورة الانبعاث والتجديد ، في صورها المتفرعة ودلالاتها المتواشجة ورموزها المتعددة التي تتمركز في معنى أساسي هو الحياة والغلبة على الموت .

ومعنى كهذا يكمن في الإنسان والحضارات في أساطير وأشكال مختلفة . كنا قد درسناه بالانجليزية في صورة عشتار ودلالاتها الحديثة واتصالها بأساطير الخصب التموزية .

وقد ركزنا هنا على العنقاء وما يرادفها أو يوازيها إن في موروثنا الثقافي الإسلامي (عرب وفرس) بشكل عام والعربي بخاصة من خلال أمهات المصادر التي تستأهل ثقة الباحث . أما حفرياتنا الثقافية إلى جذور العنقاء العربية كطائر للنار يخرج من الرماد طلبا للحياة وانتصاراً على الموت، فقد أجريناها من خلال منظومة الأسطورة ككل نواتها الأصلية ونوياتها الأساسية وبدائلها أو موازياتها التي تنطوي على نسق مشابه وحقل دلالي مشترك .

عنقاء أبي حامد

لايتبقى لدينا أدنى شك من أن العنقاء أو دلالاتها لاتنحصر في السياق اللغوي بل تتعداه إلى السياقات البلاغية والجمالية والفولوكلورية والأسطورية وحتى الفلسفية والصوفية.

والعنقاء التي نعرفها ككناية في الشعر العربي القديم (أموي) ليست كذلك في حيوان الجاحظ «وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني أو حياة الحيوان الكبرى للدميري و«رسالة الطير» لأبي حامد الغزالي وتفسير عكرمة وتصوير ابن عباس.

فالعنقاء في هذه المصادر تتعدى السياقين اللغوي والبلاغي إلى السياقات الأسطورية الصريحة. فلماذا انحسرت هذه السياقات في الشعر وبقيت في المصادر الأخرى التي ذكرناها؟!.

هل يعني ذلك أن الاتجاهات اللغوية والبلاغية سيطرت سيطرة تامة على التعبير الشعري الذي لم يبق لديه غير ميدان اللغة والبلاغة بعد أن سدت في وجهه منافذ الخيال والتصور المبدع؟!.

وتركت هذه المنافذ حرة مفتوحة للنثر في الفولكلور والقصص الشعبي والشطح الصوفي والتأويل حيث تمارس المخيلة العربية أهم إبداعاتها وتصوراتها الخيالية التي ضاق صدر اللغويين والبلاغيين عنها. وساندهم في ذلك الفقهاء الذين يرون في أساطير الموت والانبعاث أفكاراً مريبة فسلطوا على عالم المجاز في الأدب والشعر معاييرهم الصارمة والارتباط بالظاهر والحقائق المحسوسة وتحكم المنطق.

أقول ذلك لأن نقاد الأدب الكلاسيكي عندنا أخرجوا من دائرة الأدب الآثار الفولكلورية والقصص الشعبي والسيرة الشعبية وألف ليلة وليلة بما في ذلك أيضاً قصص المولد والإسراء والمعراج والفتوح وعجائب وغرائب البر والبحر والموروثات الجغرافية، وبقي الأدب من شعر ونثر محصوراً في اللعبة البلاغية واللغوية من نظم ونثر. فجف معينه واستغلقت روافده، فتقلصت القصيدة العربية من عالم المعلقات الرحب/ الإنسان والدهر والرحلة/ واليقظة العباسية إلى دوائر مغلقة يتحكم فيها الوعظ والإرشاد والزخرف، لاسيما في فترات الجمود ومراحل الانحطاط.

وإذا كانت العنقاء الأسطورة قد ماتت في الشعر العربي وبقيت حية في مصادرنا المذكورة فوق، فهي إذن لم تعدم وجودها الأسطوري في نثر المصادر إياها في شتى الأزمنة.

وإذا كان فريد الدين العطار (١٢٢٤م) قد أقام على السيمرغ بديل العنقاء أو مرادفها الفارسي ملحمته الشعرية القصصية «منطق الطير» فإنه بدون شك تأثر بقصص المعراج الذي سبقه ابتداء بالسيرة النبوية ومروراً «برؤيا البسطامي» (٨٧٥م) و «سير العباد إلى المعاد» لسنائي (القرن الثاني عشر الميلادي) و«كتاب المعراج» للقشيري (القرن الحادي عشر) وكثير من المصادر العربية والإسلامية.

وما يهمنا هنا هو أن نؤكد ما ذهب إليه الجاحظ من أن العنقاء هي السيمرغ عند الفرس وقد احتفظ لها العطار ببنية أسطورية كاملة تتصل بالسياقات الفكرية والدينية والإجتماعية والإبداعية للمجتمعات الإسلامية.

ورغم أن العطار قد استلهم من قصص المعراج ومصادره ما يقارب الخمسة آلاف بيت في منظومة فارسية مستقلة إلا أنه في منطق الطير يصل إلى رائعته الإبداعية التي تجاوزت الأدبين الفارسي والإسلامي إلى العالم.

لقد أحسن العطار كما أبدع في تصوير عقيدة الشهود الصوفية تصويراً

مبدعاً باستخدام أسطورة العنقاء ورمزها في إطار متقابل. فمن جهة العنقاء التي لاترى، ومن جهة أخرى عقيدة الشهود التي من خلالها نرى العنقاء فنرى أنفسنا وترانا فترى نفسها في إطار رمزية الطير في الملحمة.

أقول العنقاء هذه المرة، لا السيمرغ، لأن لأبي حامد الغزالي (١١١١م) الفقيه والمتصوف و«الفيلسوف الإسلامي» مقطوعة نثر اسمها «رسالة الطير» ولابن سينا كما للسهروردي رسالة أيضاً بهذا العنوان(٧). إلا أن المدهش في رسالة الغزالي أنها تنطوي على الموضوع الذي انطوى عليه منطق الطير نفسه ببنية مشابهة ورمزية متقاربة إلى حد التطابق وبحوافز صوفية مشتركة. إلا أن منطق الطير للعطار مطولة شعرية ورسالة الطير لأبي حامد الغزالي رسالة نثرية قصيرة أشبه بالمقالة.

ولكن كلا العملين يتمحور حول رحلة للطير للبحث عن معنى الحياة والموت والوصول إلى الحقيقة من خلال مرموزة صوفية أسطورية. إن كليهما يعبر عن تجربة ومعاناة صوفية صادقة لما نعرفه من سلوك المؤلفين وحياتهما. ففريد الدين العطار جاء بعد سنائي أبي الشعر الديني، وتميز أكثر ما تميز بالقصص الصوفي. وأبو حامد الغزالي انتهى بعد العلم والفقه والفلسفة إلى التصوف كما يخبرنا هو نفسه في كتاب «المنقذ من الضلال» الذي يعتبر بحدّ ذاته سيرة ذاتية أو طرفاً منها للغزالي العالم والمفكر والمتصوف.

وكلا المؤلفين قصد إلى نقل خبرته الصوفية إلى المريدين أو قل تعليمها إلى التابعين. إلا أن أصالة التجربة الصوفية ومعاناتها تخفف من النزعة التعليمية وحدتها في كلا العملين.

وقد سبق أبو حامد الغزالي فريد الدين العطار بما ينوف على القرن، ولعله أعطى النموذج المصغر لرحلة الطير التي استفاد منها العطار وتخطى جديتها العقدية وصرامتها إلى فرح الإبداع الشعري وإشراق الكشف الصوفي في إطار ذوقي وجمالي مبدع.

بينما ركز الغزالي رسالته على إدراك المعاناة الصوفية والتعبير عنها تعبيراً فكرياً متوازناً، إلا أن المشابهات بين العملين صارخة لافي الموضوع والإطار والحوافز والنزعة الالغورية الرمزية بل بوحدة الرمز في كلا العملين وإن اختلفت التفاصيل.

تجتمع الطيور في رسالة أبي حامد الغزالي وتختار العنقاء ملكاً لها، وترحل إليه. فالعنقاء في رسالة أبي حامد هي الرمز المركزي الذي ما يزال يحافظ على ألقه وترفعه وبعد مناله، تماماً كالسيمرغ عند العطار وحين الوصول إلى العنقاء ملك الكون تفهم جماعة الطير أن بعدي المكان والزمان لايغيران من حقيقة عبودية الخليقة والعالم له، فهو الحي الباقي والجوهر الفرد.

قد يقول قائل إن أبا حامد الغزالي هو من أصل فارسي كأبي نواس الحسن ابن هانىء. فإذا كان هذا الأخير قد استخدم العنقاء بالترادف مع السيمرغ في بيتيه اللذين استشهدنا بهما في موضع آخر من هذه الدراسة بقرينة قوله: إن العنقاء تصور في بسط الملوك وفي المثل. أما الذي كان يصور في بسط الملوك فهو السيمرغ عند الفرس. والذي يصور في المثل فهي العنقاء عند العرب كما رأينا في الشواهد الشعرية. وليس مستغرباً لامن أبي نواس ولا من الجاحظ هذه المرادفة بين الطائرين السيمرغ والعنقاء في عصر الترجمة والامتزاج الثقافي.

وواضح أن السيمرغ لم يخترعه العطار. وقد تكلم عنه كل من الجاحظ وأبي نواس قبله بما لايقل عن أربعة قرون.

وأن أبا حامد الغزالي أعطانا صورة مصغرة عن ملحمة رحلة الطير في رسالة نثرية بما يزيد على القرن من الزمن. لكن أبو حامد لم يرادف بين العنقاء والسيمرغ بل تكلم عنها وحدها كرمز لمالك الكون والخلق وبارئها، ورغم وصول الطير إليه (كناية عن الخلق) إلا أنه لم يركز على عقيدة الشهود كما فعل العطار.

ويبقى متفرداً في ذلك سبق أبي حامد في تقديم النموذج المصغر والسابق لمنطق الطير بسياقاته العربية الإسلامية في إطار الرؤية الصوفية إلا إذا اكتشفنا مصادر فارسية سابقة لكليهما بهذا المعنى .

ولعل «رسالة الطير» للغزالي هي التعبير الأدبي الوحيد الذي اختص العنقاء بعمل موحد وارتقى بها من حدود الكناية الشعرية المحدودة «موجود بالاسم مجهول بالجسم» إلى عوالم الرمز المطلقة وسياقات صوفية مكتنزة .

وأبو حامد في «رسالة الطير» لايدع مجالاً للشك في أن السيمرغ الفارسي في «منطق الطير» يجد العنقاء العربية والعنقاء الملك هي النموذج الأصل للسيمرغ عند العطار . ولذا فإن الرموز والتصورات والرؤى والسياقات متداخلة في العملين ، كما أن الدلالات متواشجة والإيحاءات مشتركة .

وهكذا فإن العنقاء الرمز تحتفظ بكامل أبعادها الأسطورية في «رسالة الطير للغزالي» ، وهي تستحق بشرف تسمية «عنقاء أبي حامد» وإليك هي فيما يلي :

رسالة الطير
عنقاء أبي حامد الغزالي

يقول الغزالي: «أجمعت أصناف الطيور على اختلاف أنواعها وتباين طباعها، وزعمت أنه لابد لها من ملك: واتفقوا أنه لايصلح لهذا الشأن إلا العنقاء». وقد وجدوا الخبر عن استيطانها في مواطن الغرب، وتقررها في بعض الجزائر، فجمعهم داعية الشوق وهمة الطلب فصمموا العزم على النهوض إليها، والاستظلال بظلها والمثول بفنائها، والاستسعاد بخدمتها. فتناشدوا وقالوا:

قوموا إلى الدار من ليلى نحييها نعم ونسألها عن بعض أهليها

وإذا الأشواق الكامنة قد برزت من كمين القلوب، وزعمت بلسان الطلب:

بأي نواحي الأرض أبغي وصالكم وأنتم ملوك ما لمقصدكم نحو

وإذا بمنادي الغيب ينادي من وراء الحجب «ولاتلقوا بأيديكم إلى التهلكة»(٩). لازموا أماكنكم، ولاتفارقوا مساكنكم، فإنكم إن فارقتم أوطانكم، ضاعفتم أشجانكم، والتعرض للبلاء، والتحلل بالفناء.

إن السلامة من سعدى وجارتها أن لا تحلّ على حال بواديها

فلما سمعوا نداء التعذر من جناب الجبروت ما ازدادوا إلا شوقا وقلقا وتحيرا وأرقاً، وقالوا من عند آخرهم:

ولو داواك كل طبيب إنس بغير كلام ليلى ما شفاكا

وزعموا:

إن المحبّ الذي لا شيء يقنعه　　　أو تستقر ومن يهوى به الدار

ثم نادى الحنين، ودبّ فيهم الجنون، فلم يتلعثموا في الطلب اهتزازاً منهم إلى بلوغ الأرب، فقيل لهم: بين أيديكم المهامة الفيح، والجبال الشاهقة، والبحار المغرقة، وأماكن الحرّ فيوشك أن تعجزوا دون بلوغ الأمنية، فتخترمكم المنية. فالأحرى بكم مساكنة أوكار الأوطار، قبل أن يستدرجكم الطمع، وإذا هم لا يصغون إلى هذا القول، ولايبالون، بل رحلوا وهم يقولون:

فريد عن الخلان في كل بلدة　　　إذا عظم المطلوب قلّ المساعد

فامتطى كل منهم مطية الهمة قد ألجمها بلجام الشوق، وقومها بقوام العشق، وهو يقول:

انظر إلى ناقتي في ساحة الوادي　　　شديدة بالسرى من تحت ميّاد

إذا اشتكت من كلال البين أوعدها　　　روح القدوم فتحيي عند ميعادي

لها بوجهك نور تستضيء به　　　وفي نوالك من أعقابها حادي

فرحلوا من محجة الاختيار، فاستدرجتهم بحدّ الاضطرار، فهلك من كان من بلاد الحرّ في بلاد البرد، ومات من كان من بلاد البرد في بلاد الحرّ، وتصرفت فيهم الصواعق، وتحكمت عليهم العواصف حتى خلصت منهم شرذمة قليلة إلى جزيرة الملك، ونزلوا بفنائه، واستظلوا بجنابه، والتمسوا من يخبر عنهم الملك وهو في أمنع حصن من حمى العزة، فأخبر بهم، فتقدم إلى بعض سكان الحضرة أن يسألهم: ما الذي حملهم على الحضور. فقالوا: حضرنا ليكون مليكنا. فقيل لهم: أتعبتم أنفسكم! فنحن الملك شئتم أم أبيتم، جئتم أو ذهبتم، لاحاجة بنا إليكم.

فلما أحسّوا بالاستغناء والتعذر أيسوا وخجلوا، وخابت ظنونهم

فتعطلوا، فلما شملتهم الحيرة، وبهرتهم العزّة، قالوا: لاسبيل إلى الرجوع، فقد تخاذلت القوى وأضعفنا الجوى، فليتنا تركنا في هذه الجزيرة لنموت عن آخرنا وأنشأوا يقولون هذه الأبيات:

أسكان رامة هل من قرى ... فقد دفع الليل ضيفاً قنوعاً

كفاه من الزاد أن تمهدوا ... له نظراً وكلاماً وسيعا

هذا وقد شملهم الداء، وأشرفوا على الفناء، ولجأوا إلى الدعاء، فلما عمهم اليأس، وضاقت بهم الأنفاس، تداركتهم أنفاس الإيناس، وقيل لهم: هيهات فلا سبيل إلى اليأس، «إنه لاييأس من روح الله إلا القوم الكافرون»(١٠). فإن كان كمال الغنى يوجب التعزز والرد، فجمال الكرم أوجب السماحة والقبول: فبعد أن عرفتم مقداركم في العجز عن معرفة قدرنا فحقيق بنا إيواؤكم، فهو دار الكرم، ومنزل النعم، فإنه يطلب المساكين الذين رحلوا عن مساكنة الحسبان، ولولاه لما قال سيد الكل وسابقهم: «أحيني مسكيناً». ومن استشعر عدم استحقاقه فحقيق بالملك العنقاء أن يتخذه قرينا: فلما استأنسوا بعد أن استيأسوا، وانتعشوا بعد أن تعسوا، ووثقوا بفيض الكرم، واطمأنوا إلى درور النعم، سألوا عن رفقائهم، فقالوا: ما الخبر عن أقوام قطعت بهم المهامة والأدوية، أمطلول دماؤهم أم لهم دية؟ فقيل: هيهات هيهات! «ومن يخرج من بيته مهاجراً إلي الله ورسوله ثم يدركه الموت فقد وقع أجره على الله»(١١).

اجتبتهم أيادي الاجتباء بعد أن أبادتهم سطوة الابتلاء. «ولاتقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء»(١٢). قالوا: فالذين غرقوا في لجج البحار ولو يصلوا إلى الدار ولا إلى الديار، بل التقمتهم لهوات التيار، قيل: هيهات! «ولاتحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء(١٣). فالذي جاء بكم وأماتكم أحياهم، والذي وكل بكم داعية الشوق حتى استقللتم العناء والهلاك في أريحية الطلب دعاهم، وحملهم، وأدناهم وقرّبهم، فهم

حجب العزة وأستار القدرة، «في مقعد صدق عند مليك مقتدر»[١٤]. قالوا: فهل لنا إلى مشاهدتهم من سبيل؟ قيل: لا، فإنكم في حجاب العزة، وأستار البشرية، وأسر الأجل وقيده. فإذا قضيتم أوطاركم وفارقتم أوكاركم، فعند ذلك تزاورتم وتلاقيتم. قالوا: والذي قعد بهم اللؤم والعجز فلم يخرجوا؟ قيل: هيهات! «ولو أرادوا الخروج لأعدوا له عدة ولكن كره الله انبعاثهم فثبطهم»[١٥]. ولو أردناهم لدعوناهم، ولكن كرهناهم فطردناهم! أنتم بأنفسكم جئتم أم نحن دعوناكم؟ أنتم اشتقتم أم نحن شوقناكم؟ نحن أقلقناكم فحملناكم وحملناهم في البر والبحر. فلما سمعوا ذلك، واستأنسوا بكمال العناية وضمان الكفاية، كمل اهتزازهم، وتمّ توثقهم، فاطمأنوا وسكنوا، واستقبلوا حقائق اليقين بدقائق التمكين، وفارقوا بدوام الطمأنينة إمكان التلوين.

صورة السيمرغ في مرايا المبدعين

ريشارد بورتون، الرحالة الإنجليزي، ومترجم ألف ليلة وليلة، يقارن السيمرغ بالنسر الذي يعشش في شجرة الحياة بينما هي في الأصل الأسطوري الفارسي شجرة المعرفة. وقد وظف كل من ثاوثي - كاتب إنجليزي (١٨٠١م) في روايته «إغراء القديس أنطوان» رمز السيمرغ في عمليهما الإبداعي.

غير أن فلوبير يجعل من السيمرغ قاصداً إلى بلاط الملكة ويصفه أن له ريشا برتقالياً بمعايير معدنية ورأسا فضياً صغيراً بوجه بشري وأربعة أجنحة ومخالب العقبان وذيل طاووس بغاية الطول[١٦].

وصورة السيمرغ-كما يقدمها فلوبير-ليست بعيدة عن صورة العنقاء التي ينسبها المسعودي إلى ابن عباس، فهما متداخلتان وربما اقتبسها فلوبير من القزويني أو غيره من المصادر العربية المترجمة لأنه يقرن السيمرغ بالعنقاء على شاكلته.

أما الفردوسي في «الشاهنامة» أو سفر الملوك، فقد جعل من السيمرغ أبا لزعل بطل الملحمة الذي أنقذ رستم حفيد سام -أبي زعل - من الموت -كما رأينا- .

وقد رأينا كيف تعامل العطار مع السيمرغ وصاغ منه أسطورة صوفية كاملة في (٤٥٠٠) بيت ارتقت إلى العالمية، فقد اختزلها فيتزجيرلاد الشاعر الإنجليزي ومترجم الخيام في ترجمة تحويلية بعنوان برلمان الطير، كما

ترجمها ماساني، إلى الفرنسية ومنها ترجمت إلى الإنكليزية[١٧]، أضف إليه ترجمتها العربية[١٨].

غير أن الإبداعات الغربية سطحت رمز السيمرغ كما فعل فلوبير وانتقل به من الأسطوري إلى العجائبي. على حين أن فريد العطار طوّر الرمز وطور الأسطورة فأضاف على ما جاء به الفردوسي من سياق أسطوري بطولي ملحمي إلى سياق جمالي صوفي يعبر عن العقيدة.

فالعطار الشاعر والمتصوف كان يقدم لنا فكره المتميز بتشكيل الأسطورة تشكيلاً جديداً، يعبر عن عقيدتي وحدة الشهود ووحدة الوجود في آن.

يقول العطار: «إن الحضرة مرآة ساطعة كالشمس فكل من يقبل صوبها يرى نفسه فيها»[١٩].

ويناجي ربه فيقول: «لما كنا متلازمين دائماً وأنت كالشمس ونحن كالظل»[٢٠]. فلا غرو أنه في منطق الطير استخدم تقنية المرآة ليعبر عن قناعاته وآرائه الصوفية.

فالشمس والظل كماالمرآة والصورة المرسومة فيها لعبت دوراً أساسياً في تشكيل العطار لأسطورة السيمرغ ورمزه، وارتقت بهما إلى مستويات إنسانية عالمية.

وعلى« حين أن العطار كان معاصراً لابن عربي، فقد ترك للمخيلة المبدعة المصورة أن تبلغ معتقداته وأفكاره من خلال السياق والتصوير الأسطوريين بينما اكتفى ابن عربي بالعنقاء كرمز يشخص المجرد ويعبر عن عنصر الهباء بصورة موجود غير موجود.

انظر كيف يتحكم العطار بالصورة والجوهر وكيف يصل الشمس والظل: «قال الهدهد: عندما رفع السيمرغ النقاب فإن وجهه بدا كالشمس

المشرقة، وسقطت منه مئات الألوف من الظلال على التراب وقد نشر ظله على العالم فأصبحت تلك الطيور، وصورة طير العالم جميعاً ما هي إلا ظل للسيمرغ»(٢١).

ويخاطب العطار السيمرغ قائلاً: إن كل ثوب يكسو المروج ما هو إلا ظل للسيمرغ ونحن نعرف السيمرغ في هذا الظل، لأن السيمرغ لاينفصل عن هذا الظل، ولاينبغي للإنسان أن يبقى أسير الظل ويتخبط فيه، وإنما يجب عليه أن ينظر في ظل السيمرغ وسيرى الشمس وسط الظل، وإذا ما فتح باب للمعرفة فسترى كيف تتلاشى الظلال في الشمس وتشاهد كذلك أن كل شيء هو الشمس(٢٢) (١٠٣٠-١٠٦٩).

حتى الريش يصبح ظلاً وصورة للسيمرغ الأصل كما في قوله: «لقد سبق للسيمرغ أن ألقت ريشة في الصين فأثارت الاضطراب هناك واتخذ كل واحد صورة من هذه الريشة، وكل من رأى هذه الصورة بدأ يصنع مثلها ولو لم تظهر صورة هذه الريشة لما وجد في الدنيا هذا العراك وتلك الضوضاء، وكل آثار الخلق هذه تنبثق من عظمة السيمرغ وجميع الكائنات صورة من ريشها(٢٣).

وإذا لجأ العطار الى المخيلة المبدعة ليصور السيمرغ كأسطورة حبلى بالاشارات الصوفية فإن محيي الدين بن عربي استفاد من فقدان وجود «العنقاء» الحسي ليطلقه تشبيها على «الهباء» الذي لاوجود لعينه.

يقول: فإن قلت وما العنقاء قلنا: الهباء لاموجود ولامعدوم على أنها تتمثل في الواقعة. . . (ف٢/ ١٣٠).

فأنا الذي لاعين لي موجـود ... وأنا الذي لاحكم لي مفقود
عنقاء مغرب قد تعودت ذكرها ... عرفا وباب وجودها مسدود

كما يقول:

(الديوان ٣٩)

«. . . ليس لهذا الجوهر الهبائي مثل هذه الوجود وهذا الاسم الذي اختص به متقول عن علي بن أبي طالب . . . وأما نحن فنسميه العنقاء فإنه يسمع بذكره ويعقل ولاوجود له في العين، ولايعرف على الحقيقة إلا بالأمثلة المضروبة . . .)[24] (ق٢ ٤٣٢)».

وحين يشخص ابن عربي العنقاء لتتكلم وتفصح عن ذاتها فإنه لايخرجها من السياق الفلسفي الصوفي ولايتخلص من وطأة التجريد رغم استغراقه في الرمز كما في كلامه عن خصائص العنقاء: أنا الغريبة العنقاء أمي المطوقة الورقاء ووالدي العقاب المالك وولدي الغراب الحالك، أنا عنصر النور والظلم ومحل الأمانة والتهم لاأقبل النور المطلق فإنه ضدي ولا أعرف العلم فإنني لاأعيد ولاأبدي، كل من أثنى علي فهو بعيد الفهم مقهور تحت سلطان الوهم: مالي عزة فأحتمي. . . أنا الحقيقة لما عندي من السعة ألبس لكل حال لبوسها . . لاأعجز عن حمل صورة . . . وهبت أن أهب العلوم ولست بعالمة، وأمنح الأحكام ولست بحاكمة . . .)[25].

(الاتحاد الكوني ق ١٤٦ ب)

رأينا كيف شكلت عنقاء أبي حامد الغزالي نواة أولية لمنطق الطير لفريد الدين العطار، وكيف صارت العنقاء سيمرغا والسيمرغ عنقاء. فاستخدام تقنية المرآة في رمز أسطوري تخييلي يشكل العدد في صورة الطيور الثلاثين التي استطاعت أن تقهر الصعاب وتطير إلى طائر السيمرغ ليست إلاه. فهي هو وهو هي.

ونحن على يقين من أن هذه الرسالة قد وصلت إلى فريد الدين العطار لأن أحمد الغزالي أخا أبي حامد ترجمها إلى الفارسية في زمن معاصر أو سابق بقليل لحياة العطار كما أكد المستشرق الألماني «Ritter»[26].

ورسالة الطير للغزالي تتمحور حول عقيدة العروج إلى الحي الباقي إله الناس وملكهم جميعاً ومن خلال رحلة الطير إلى العنقاء استطاع أبو حامد أن يجسد هذه المعاني.

ومنطق الطير للعطار تتمحور حول الموضوع نفسه بالرموز ذاتها ولكنه محول إلى سياق أسطوري أكثر جاذبية وخلابة. وقد خصصت في كتابي المعراج والرمز الصوفي فصلاً كاملاً لفريد الدين العطار للمصادر الإسلامية في عمله الشعري هذا.

إن تورية السيمرغ-ثلاثين طيراً في صورة طائر واحد-معروفة من زاوية فقه اللغة على الأقل لقرون طويلة قبل العطار كما رأينا في حيوان الجاحظ. لكن مخيلة العطار المبدعة هي التي قرنت السيمرغ بالعنقاء أو العنقاء بالسيمرغ وخرجت بهذا الرمز الأسطوري الباهر الذي عبر من خلال تقنية المرآة عن أعمق وأشف أفكار الصوفية وعقائدها.

لكن السيمرغ لايتجلى كرمز في السياق الصوفي الإسلامي فحسب بل إننا نجد له سياقات فولكلورية أخرى ترتبط من جهة بعقائد إيران القديمة ومن جهة أخرى تشف عن راسب يصلها بطقوس الخصب البابلية وأساطيرها. وتأثير آشور وبابل في إيران القديمة ليس غريباً على المختصين.

ففي قصة السيمرغ(٢٧) وهرمز شاه الفولكلورية يحتفل هرمز شاه بالسيمرغ ويقرنها النص بمعاني الخصب وأدواته حين يرسم لنا شخصيتها ويصلها بالأنوثة والطبيعة والسحاب والملكية. وهي قادرة على الرؤيا وتعبيرها انطلاقاً من العناصر الأولى: الماء والنور وفي إطار الجمال والفن.

إن تشكل النافورة كشجرة لاينطوي على روعة الصورة واتفاق الشكل بقدر ما ينطوي على إيماءة إلى شجرة المعرفة التي تتشكل عليها صورة الكائنات النورانية وما يصاحبها من صور المعرفة. وكأن نافورة الماء التي ترسم شجرة من نور تلعب دور كرة العراف الزجاجية التي يبصر السيمرغ من خلالها الحقيقة ويربط الحس بما وراء الحس والبصر بالبصيرة.

كل مايريده هرمزشاه من السيمرغ هو أن تقوده إلى المعرفة وتهديه الى الحقيقة. يرى ملك النور وكائناته الأخرى فيصيح: «أفي العالم من ينكر وجود الأرواح»؟!

فالنور هو روح الكائنات جميعاً. وفي تصاعد الرؤيا من برج المريخ إلى برج القمر إلى برج الشمس. يصل هرمزشاه إلى حقيقة الحقائق التي توفق الإيمان والعقل في هتاف واحد:

الحي موجود والله موجود و«مندا أوهبي» موجود أي معرفة الحياة موجودة. ويخيل لي أن هذا الهتاف ما هو إلا راسب صوفي يذكرنا بوحدة الوجود تأثراً بالتصوف الإسلامي أو استمراراً لعقائد إيران القديمة.

وباختصار، يسيطر على الحكاية ملمحان: الأول ملمح عجائبي تشكيلي للنور وللماء أو لكليهما في كائنات في صور نورانية مدهشة تشع وتنطفىء في حدقة العين.

وملمح ثان هو ملمح يعبر عن موقف من الحياة والكون والمعرفة والطبيعة والخليقة، ويكاد يكون وجود الله والحياة والمعرفة في آن هو من أبرز ما عبر هنه هرمزشاه. حين فتحت له السيمرغ باب الرؤيا الا أن أفكاراً أخرى من مصادر إيرانية قديمة ما تزال موجودة فالسيمرغ الأنثى هي مواز لعشتار البابلية أم الحياة، فهي في نهاية الحكاية تجسدها، فيخاطبها هرمزشاه بسيمات هبي أي كنز الحياة تقوده إلى ملك أبيها الأعظم الرب المتألق الذي يعجز عن التحديث. إنه مثلها هي يظهر في الشمس التي لاتتجرأ الأبصار عليها، ولها تسجد السيمرغ متضرعة ومصلية، كما تقود عشتار قلقامش إلى العالم الأسفل ليعرف الحقيقة على يد نوح السومري.

إلاّ أن تقنية المرآة التي رأيناها في منطق الطير تتكرر هنا في الحكاية. فالسيمرغ هي نفس الحياة متجسدة أو أنها نمروز زينه وهي

مساوية لعشتار أربيل في الأساطير البابلية أو أن السيمرغ قادرة على التحول والتشكل في صور متعددة، فهي عشتار القوية والشمس في آن.

وهكذا نرى في النص الواحد كيف تتعايش أفكار بابلية وفارسية قديمة وإسلامية، إلا أنها تتمحور حول عقيدة النور التي كانت قد ساهمت في تشكل المذهب الإشراقي في التصوف الإسلامي.

وهياكل النور للسهروردي شاهد على ذلك كذلك إشارات ابن سينا ومشكاة الأنوار للغزالي ومعراج القشيري.

والتعليق الذي ختم به الراوي الحكاية يصرح مباشرة بما الغز به في النص بشكل احتفالي: أنه يقوم على تعظيم نفس الحياة والكواكب. بينما يجعلها الموروث المقدس من حصة الظلام.

لكن الراوي يضيف: النور والظلام واحد، هناك حب فقط حب يمسك أجزاء الكون في صورة واحدة. ولعل إدراك هذه الحقيقة هو ما دفع هرمزشاه الى أن يهجر الملك «مثل بوذا» ويترك العالم ويذهب الى البرية.

ولقد قرن المترجم السيمرغ في حكاية هرمزشاه بالعنقاء مع أنها تبدو أكثر بعداً عنها من سيمرغ الجاحظ ومنطق الطير، إذا تركنا جانبا صلتها بعنقاء أبي حامد ورسالته.

فسيمرغ العطار رمز من رموز التصوف الإسلامي لاجدال في ذلك. والقصة الشعرية متصلة اتصالاً وثيقاً بمبادئه وأفكاره وعقائده، بينما سيمرغ الحكاية الفولكلورية تبدو أقرب الى الزاراد شتية والمؤثرات البابلية منها إلى الإسلام رغم أنها تعين هرمزشاه على التثبت من «الحي موجود والله موجود ومعرفة الحياة موجودة» المقولة التي تنطوي على أفكار وأصداء إسلامية، إلا أن جوهر الحكاية يدور حول رؤيا البهاء الأعظم الرب المتألق التي تنتمي دون ريب إلى عقيدة النور والمثنوية الزارادشتية.

أما الموت والحياة في سياق أسطورة السيمرغ فيعبر عنها من خلال عقيدتي الفناء والبقاء في «منطق الطير» الطيور الباقية بعد الرحلة لاترى في السيمرغ إلاها ولاا لسيمرغ فيها إلاه. فنفت في الرؤية مظاهر التعدد والكثرة ولم يبق إلا الوحدة.

أما في القصة الفولكلورية فالولادة هي ولادة معرفية، فالسيمرغ تنقل هرمزشاه من المرئي والمحسوس والطارىء إلى الروح الدائمة والثابتة. وتقدم إليه حقائق الوجود فيهجر الملك ويتوحد بالحقيقة الخالدة والطبيعة. يموت الجسد الذي يتخذ صوراً متعددة وتبقى الروح واحدة لاتجزؤ فيها.

وليس بخاف أن عنصر الموت والولادة في النص الفارسي يتخذ منحى معرفياً صوفياً، وقد رأينا فيما سلف كيف أوحت عنقاء أبي حامد الغزالي بهذا السياق للعطار.

ولربما اعترض معترض أن الحكاية الفولكلورية صيغت بعد صياغةمنطق الطير، وإذا صح ذلك فإنه لايغير في واقع الأمر شيئاً لأن الفولكلور ينطوي في حياة الشعوب على معتقدات وأفكار موغلة في عمق التاريخ لاسيما تعليقات الراوي في نهاية حكاية السيمرغ الفولكلورية أما سيمرغ العطار فهي سيمرغ التوحيد ولو أنه تموضع في إطاري عقائد وحدة الشهود ووحدة الوجود.

إن سيمرغ الحكاية الفولكلورية هي مصورة أخرى من عشتار اللصيقة بالطبيعة والعناصر وإن تمتعت بالقدرة على التحول ورؤية حقائق الكون المتعددة موحدة في النور.

وفيما يلي نختزل الحكاية مختصرة ومكثفة من مصدرها الأصلي:

حكاية العنقاء/«السيمرغ» وهرمزشاه

تتشخص السيمرغ الخفية بأنثى تعيش كملكة في الجبال. لكنها في كل يوم أحد تزور أبناء آدم ملوك الأرض.

وحين تقبل كأنها سحابة يدق الناس الطبول وتطلق النساء الزغاريد ويسر الجميع.

يتمنى ملوك الفرس (زال ورستم وكيخسرو وسرهنك وافراسياب) أن تزورهم السيمرغ وكل يدعو: يارب دع السيمرغ تزورني.

وجاءت لتزور هرمزشاه بعد توسله ودعائه وهيأ لها قلعة فوق تل تحيط به الأنهار والحدائق.

وحين شاهدها هرمزشاه رحل بها وهتف «ليمنحك الرب الحياة» وهيأ لها عرشاً في إحدى الغرف السفلى في القلعة بفراش مخملي يشبه العش في الشكل يمكنها من أن تتمتع بالحديقة والنافورة دون أن تنهض على ساقيه. وكانالماء ينثر كالشجرة. جلس هرمز أمام الطائر الناظر إلى النافورة فرأى كما رأت كائناً من نور فابتسم ولم يكلمه. قال بعد أن أمر الخدم وأحضروا الفواكه الشهية: «كان يجب أن نذبح خروفاً على شرفك لتأكلي منه».

ابتسمت السيمرغ وأجابت: «أنا لاآكل ما به نفس، إني آكل الأثمار فقط».

- إذا سمحت سأريك كيف ترقص نساؤنا

- كما تحب

فرقص الجواري على عزف الآلات الموسيقية في انسجام موحد وفرح وغناء، فقالت السيمرغ ما أمهر رقصهن، أنا ممتنة لك ياهرمز شاه غاية الامتنان للفرح الذي وهبتني إياه، سأمنحك كل ما يريد قلبك.

- لي رغبة واحدة عزيزة علي

- تحدث ما هي رغبتك؟

- ان أبناء آدم لايقتنعون بحقيقةمنا إذا لم يروا الأدلة بأم أعينهم.

ابتسمت السيمرغ وأدركت أن هرمزشاه يعني أنه يريد أن يرى ملك النور ومعه الملكي والأثري.

قالت: كيف تعلم أن لدي من المعرفة ما أقدر به على منحك ما تطلب؟

- حين رأيتك تحدقين في النافورة عرفت ذلك. إنه شبح من ضياء متوّج بالنور بألوان بهية مرة كالورد وأخرى أزرق صاف كالطقس، ولكن ألمحه حتى في السواد. أدركت أنه لاشيء يخفى عليك.

- مرحى لقد عرفت كثيراً من الملوك فلم أجد ذكياً مثلك.

- ليطمئن قلبي وأبتهج أرني ملك النور والأثري والملكي.

- فيما بعد.

فرح هرمز شاه ووهب الراقصات مالاً كثيراً فأحضرن طيورهن المدربة ورقصن معاً في اتساق وانسجام وقضوا جميعاً مع الضيوف سهرة جميلة حتى ظهر كوكب المريخ.

وحين رأته السيمرغ قالت:

- سأريك الآن الملكي، ستسمع أصواتهم وصلواتهم وترى ماذا يشبهون. وأمرت بإناءين صغيرين وضعت أذنها على واحد منهما، وطلبت

من هرمز شاه أن يضع أذنه على الآخر فرأى سبعة أشخاص في وسط الماء كل بسيمائه الخاصة ولونه المتميز، لكنهم حينما يتحدثون تتداخل ألوانهم في غاية الجمال وهم ينشدون:

«يا أشعة النور ويا مصابيح الضياء»

صاح هرمزشاه: أفي العالم من ينكر وجود الأرواح؟!

غاب المريخ وبزغ القمر فرأى هرمزشاه شخصاً جالساً في الماء بسبعة رؤوس والأصوات تنبعث منها حلوة شجية، ثم أشرقت الشمس، وفي وسط الأصوات الرقيقة والموسيقى العذبة رأى هرمزشاه في وسط الماء امرأة بغاية الجمال والحلاوة فصاح: «الحي موجود والله موجود ومعرفة الحياة موجودة. قالت السيمرغ:

سيمات هي (كنز الحياة) عظيمة حقاً وهي أم الجميع والحياة تنبثق منها فالطير والأسماك والديكة والبلابل تسبح بحمدها وتفرح بها.

- لاشيء أعظم من هذا، ولكني أطمح إلى ما هو أكثر.

ضحكت السيمرغ وقالت: سترى.

استدارت الشمس وبلغت نجم القطب فسجدت السيمرغ مصلية:

- أيتها الحياة أطلب رحمتك، وقوتك الشفائية وبهاءك وشفقتك، أنت أيتها الحياة العظمى الأولى، اغفري لي وأيقظيني واجعليني متماسكاً ودعي الرحمة تغمر روحي يا نمروز زينة القوية فهي منك.

فهم هرمزشاه أن السيمرغ ما هي إلا هي فركع أمامها قائلاً:

- أطلب حمايتك وحماية

- انظر أريد أن أريك أشياء أخرى

نهض فرأى ملك البهاء الأعظم محاطا بالأثري والملكي في باهر النور حتى أن هرمز شاه غض من بصره لأنه لم يستطع أن يحدق.

قالت:

- شاهدت ملك النور الأعظم، الرب المتألق

إنه كسيمات هي كنز الحياة يظهر في الشمس ولا أحد يستطيع أن يحدق فيه أنا فقط أقدر أن أريك.

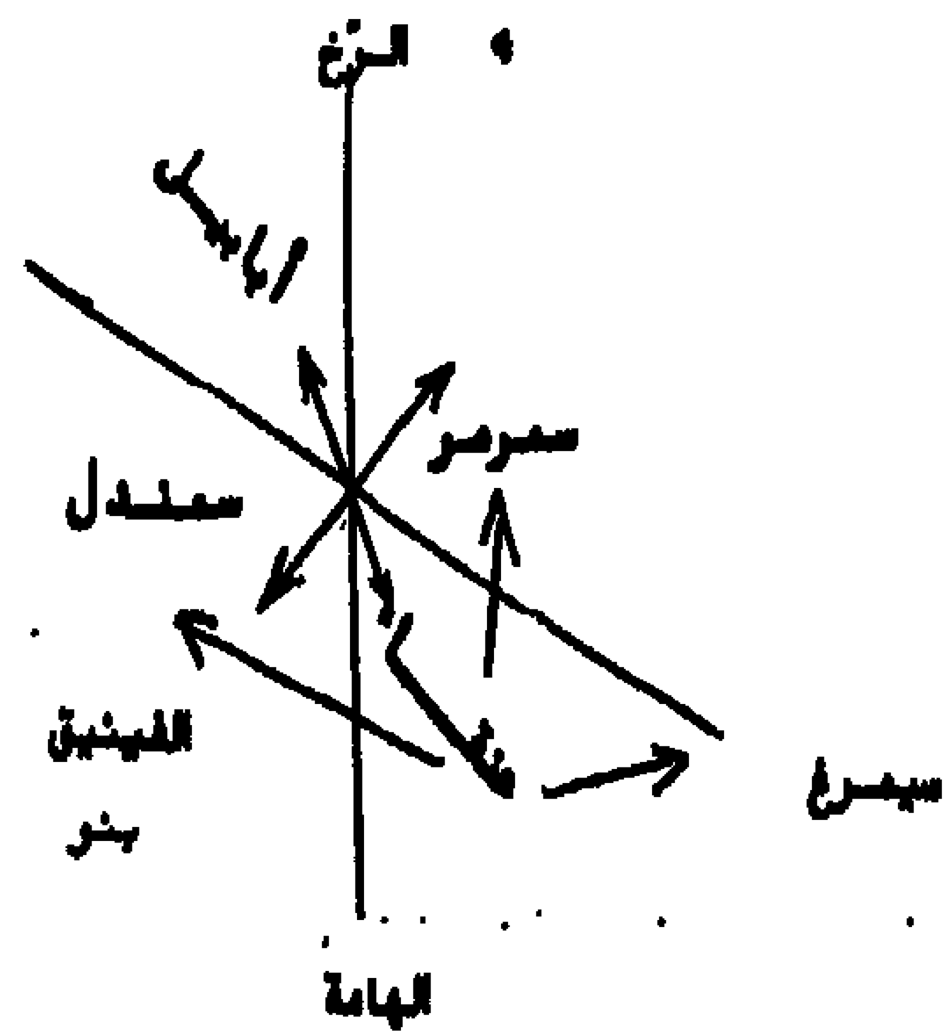
ومنذ ذلك الوقت هجر هرمزشاه جميع الأشياء وترك العالم وذهب الى البرية وأصبح درويشا.

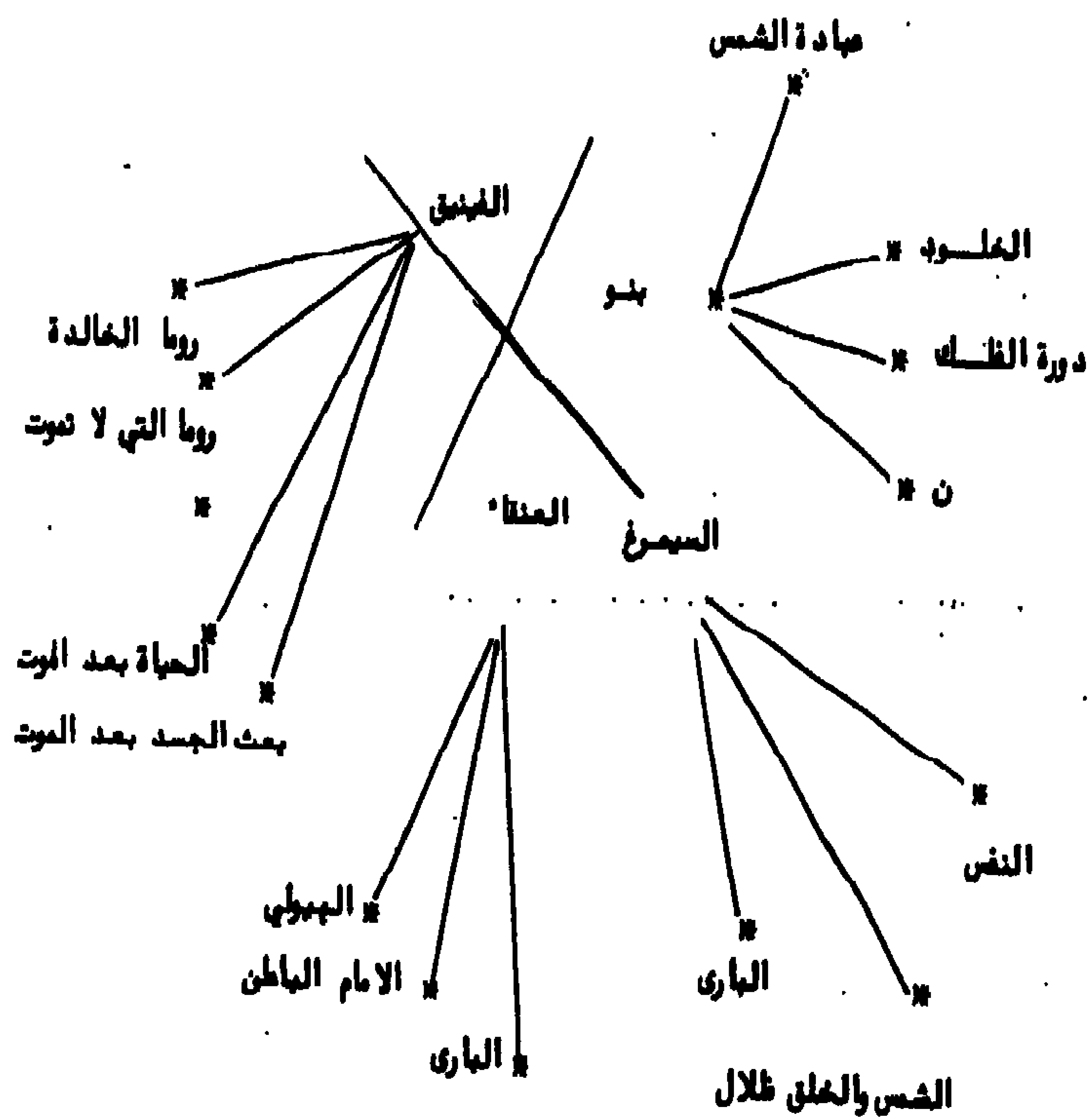
تعليق الراوي

قلت للراوية: «إن الكواكب والنفس مكرمة في قصتك والكتاب يقول: «إنهم من حصة الظلام». أجابني الشيخ: «أيتها السيدة إن الخصومة بين النفس وأولادها من جهة، وعالم النور من جهة أخرى، غير موجودة في الحقيقة، فليست هناك خصومة بين الظلام والنور، لأنهما كليهما من خلق رب واحد، والخصومة هي من عمل الكهان ومن الذين دونوا الكتب. فلماذا يكون هناك عداء بيننا وبين قوى الظلام أو بين قوى الظلام وقوى النور؟ هناك حب فقط، حب يجمع الأشياء إلى بعضها لتؤلف شكلاً واحداً.

وتحولات الأسطورة والرمز من نسق إلى نسق ومن مستوى إلى آخر رأيناه في سياق هذه الدراسة. مما يعني تحولاً في الدلالة وأحياناً تحولاً في الصورة. فعنقاء أبي حامد تصبح سيمرغا عند العطار وسيمرغ العطار تتحول إلى سيمرغ الفولكلور في الحكاية الشعبية. والترجمة ترادف ذلك كله بالعنقاء كرمز أسطوري وفي الموروث العربي تداخل في المعتقدات الشعبية مع السمندل أو تحول الى رموز مشاكلة كما في رخ ألف ليلة وليلة ورخ الدميري في «حياة الحيوان» وطائر السمرمر في «يوميات دمشق» وصور العنقاء الجغرافية والرسمية، وهو موضوعنا في الباب الذي يلي هذا الكلام من هذه الدراسة.

شجرة الدلالات





(فولكلور عربي إسلامي)

"طائر السمرمر"

الرخ

(إسلام)

أبابيل

سمندل

الهامة

البراق

العنقاء

أبوالهول

قدماء المصريين
والعرب والعبران

(الإغريق
الرومان)

الفينيق

سيمرغ

(الفرس)

نعروز زينه

(عشتار أربيل)

(١) سياق لغوى عقيم / ولادة/حقيقة/مجاز/موت/موت حياة/انسان + حيوان /
(٢) سياق بلاغي جمالي
(٣) سياق أسطورى دلالي
(٤) دلالات معاصرة سياقات حديثة

المسعودى

البراق

العنقاء

أبوالهول

تداخل
الوصف
والصورة
بالكلمة

العنقاء / الفينيق وأساطير الخصب
العنقاء / عشتار / تموز
العنقاء / والخضر

إشارات الباب الثالث

(١) الحيوان، جـ٧، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) استشهد به عبقر، ص ٩٥-٩٦. انظر أيضاً:

Jorge Lui Borges..., The Boo; Of... PP. 204-205.

(٣) لسان العرب، ص ٢٧٦.

(٤) الحيوان، ص ١٢١.

(٥) المسعودي: مروج الذهب، جـ٢، ص ١٢٥.

(٦) د. نذير العظمة: المعراج والرمز الصوفي، الباحث، بيروت ١٩٨٢

(٧) Shihaboddin Yahya Sohrawardl, Oeuvres Philosophiques Et Mystlques Tome III. Hussain Nasir, Prolegomene En Francais, par Henry Corbin, Teheran-Paris 1977, PP. 198-205-64-71.

(٨) الجواهر الغوالي من رسائل الإمام الغزالي، ص ١٤٧-١٥٠.

(طبعة محيي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٤).

(٩) قرآن كريم: ٢: ١٩٥.

(١٠) قرآن كريم، ١٢: ٨٧.

(١١) قرآن كريم، ٠٤: ١٠٠.

(١٢) قرآن كريم، ٢: ١٥٤.

(١٣) قرآن كريم، ٠٣: ١٦٩.

(١٤) قرآن كريم، ٥٤: ٥٥.

(١٥) قرآن كريم، ٠٩: ٤٦.

(١٦) GorgeLui...p. 204.

S.C. Nott, The Conference Of The Birds; The Janus Press 1954. (١٧)
r.p. Massani, The Conference Of The Birds, London, Oxford U. Press 1924.

(١٨) فريد الدين العطار: منطق الطير، ترجمة د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط٢، بيروت ١٩٧٩م.

(١٩) نفس المصدر، ص ١١٥.

(٢٠) نفس المصدر، ص ٨٥.

(٢١) نفس المصدر، ص ٨٤.

(٢٢) نفس المصدر، ص ٨٤.

(٢٣) نفس المصدر، ص ٨٥-٨٦.

(٢٤) سعاد حكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة دندرة ١٤٠١/ ١٩٨١، ص ٨٢٩-٨٣٠.

(٢٥) نفس المصدر.

(٢٦)RITTER استشهد به جمعة، (ترجمة) منطق الطير، ص ٦٦-٦٧.

RITTER: DAS MEER DER SEELE MENCH... P. 8.

(٢٧) اللاوي دراور: ترجمة نعيم بدوي - غضبان رومي، أساطير وحكايات شعبية، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٨٣ ص ٢٠٠-٢٠٨.

الباب الرابع

العنقاء والفولكلور

البـــاب الرابـــع

١- العنقاء وتعبير الرؤيا

حلم الماس

حلم الخلاص

حلم الشباب والتجدد

٢- ثنائية المادة والصورة

- العالم عنقاء

- عنقاء المعتصم

٣- العنقاء وطائر السمرمر

العنقاء وتعبير الرؤيا

تعتبر العنقاء رمزاً من رموز تعبير الرؤيا أو تأويلها، وهو علم خاص أتقنه رجال الدين عندنا لاسيما النزاعون منهم إلى التصوف. وهو ما يعرف بتفسير الأحلام في التعبير العام.

وهذا الحقل حقل غفل في ثقافتنا الحديثة رغم أن فرويد اعتبر الحلم إما تعبيراً عن اللاوعي لما نكبته ونوصده في طبقات اللاشعور بدافع الخوف من «الأنا العليا» يعبر عن نفسه بفلتات اللسان، أو تعبيراً عن الحلم عندما يتنكر كرغبة مكبوتة أو كأمنية لم تتحقق.

طبعاً إن تعبير الرؤيا في الموروث عندنا له خلفياته وقواعده التي لاتتصل بنظريات الوعي واللاوعي عند فرويد. لكن مصادره كتفسير الأحلام لابن سيرين وللشيخ عبد الغني النابلسي وابن عربي يستأهل أطروحة جامعية أو دراسة مقارنة للموضوع في منهج هؤلاد وطريقة فرويد أو حتى كارل يونغ ومفهوم الذاكرة الجمعية[1].

لكننا هنا معنيون بالعنقاء كرمز من رموز تفسير الأحلام في الخطاب الفولكلوري. والدميري يزودنا في الجزء الثاني من مؤلفه حياة الحيوان الكبرى بخمسة تفسيرات لرؤية العنقاء في الحلم في أوضاع مختلفة وهي التالية:

١- العنقاء في المنام رجل رفيع مبتدع لايصحب أحداً[2].

٢- ومن رأى العنقاء كلمته نال رزقا من الخليفة وربما يصير وزيراً[3].

٣- ومن ركب العنقاء غلب شخصاً لايكون له نظير(٤).

٤- ومن صادها فإنه يتزوج بامرأة جميلة(٥).

٥- وربما تعبر رؤية العنقاء بالحلم بولد ذكر شجاع لمن أخذها وله امرأة حامل(٦).

وكان القاضي (الفاضل؟) ينشد كثيراً:

وإذا السعادة لاحظتك عيونها   نم فالمخاوف كلهن أمان

واصطد بها العنقاء فهي حبالة   واقتد بها الجوزاء فهي عنان(٧).

ومن غريب الصدف أن يوافق الوضع الأول المعنى الثاني للفينيق في القواميس الأجنبية.

فمن معاني الفينيق: «الانسان الفذ المتفوق»(٨)وقاموس آخر: «شخص أو شيء ذو جمال لايضارع»(٩) وهي معان على ما يبدو علاقتها رمزية لكون الفينيق طائر فرد وجنس وحده.

ويقول نورثروب فراي:

«والفينيق أو طائر النار المتفرد الرمز الشعري الأثير خاصة في انجلترا يدل على الملكة اليزابت»(١٠).

مهما يكن فالعنقاء في الحلم حسب نص الدميري في الأوضاع الخمسة الآنفة ترمز إما:

١- إلى الرفعة والابتداع والتفرد.

أو

٢- الرزق والمكانة العالية.

أو

٣- الغلبة على من لانظير له.

أو

٤- حوز المرأة الجميلة.

أو

٥- نسل الذكورة والشجاعة.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن هذه المعاني لاتعبرها العنقاء إطلاقاً، بل صورتها في وضع مخصوص وفي الحلم.

وهذه الأوضاع المخصوصة التي ارتبطت بها المعاني المذكورة فوق:

١- مجرد رؤية العنقاء في الحلم.

٢- رؤية العنقاء لمة لرائي الحلم

٣- لمن يركبها في الحلم

٤- لمن يصيدها في الحلم

٥- لمن يكون له امرأة حامل ويراها في الحلم.

لاندري ما يكون موقف فرويد من هذه الأحلام لكننا يمكن أن نلاحظ أنها في الجملة أمنيات متفائلة ولانجد في الأحلام التي أوردها الدميري أي رغبة مكبوتة، فالأنا العليا أو الأخلاق أو المجتمع في اعتبارات فرويد لاتحول بين المرء وبين مطامح كهذه في المجتمع. وربما كانت الأحلام التي أوردها الدميري أحلام مجتمع معافى لايعاني من القمع والكبت ما تعانيه مجتمعاتنا الحديثة إلا إذا تبرهن العكس أو أن الدميري يعبر لا عن عالم الواقع بل عن عالم التوقع والتمني.

وقد تكون العنقاء أو بدائلها أكثر تعبيراً وتتسع إمكانات التأويل فيها

كصدى للذاكرة الجمعية أو رمز لما يدور في أعماقها من خلجات وأحلام.

لقد رأينا العنقاء الحلم في نص الدميري، لكن ماذا عن العنقاء الكناية

أو العنقاء الاستعارة

أو العنقاء المرموزة (Allegory)

أو العنقاء الصورة

أو العنقاء الرمز

أو العنقاء الأسطورة

في كلامنا عن العنقاء في مقالات سابقة عرضنا عينات من ذلك. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن الأحوال قد تأتي مفردة وقد تتداخل المرموزة في الصورة والأسطورة في الرمز كما تتداخل الكناية والاستعارة.

ويكفينا هنا أن نورد صورة للعنقاء وصورة أخرى للفينيق وكلاهما يشكل الطائر المعني بما يعبر عن التوق الإنساني أو الدفين من الشعور وكلاهما أشبه بالحلم منه بالحقيقة.

الصورة الأولى أوردها المسعودي في مروج الذهب ونسبها إلى حديث لابن عباس. قد يكون ذلك صحيحاً وقد لايكون وفي كلا الحالين تشكيل صورة العنقاء كما أوردها المسعودي تعبير حلمي يستأهل التعبير أو التأويل كما يستأهل التفسير بالكلام العام.

روي عن ابن عباس أن رسول الله صلى اله عليه وسلم قال:

«إن الله خلق طائراً في الزمان الأول من أحسن الطير وجعل فيه من كل جنس قسطاً. ، وخلق وجهه على مثال وجوه الناس، وكان في أجنحته كل لون حسن من الريش، وخلق له أربعة أجنحة من كل جانب منه، وخلق له يدين فيهما مخالب، وله منقار على صفة منقارالعقاب غليظ الأصل وجعل له أبناء على مثاله، وسماها بالعنقاء»(١١).

ألا ترى أن تداخل المخلوقات في صورة العنقاء هذه ينطلق.

إما من فكرة التوحيد توحيد الخلق في صورة واحدة.

فالله الذي برأ الخليقة وصورها في الأرحام قادر على أن يجمع في العنقاء أحسن ما في المخلوقات الأخرى ويشكلها صورة من صور:

- وجه الإنسان
- أربعة أجنحة من كل جانب حسنة الريش
- يدان بمخالب
- منقار العقاب
- وأبناء على مثاله

بعد هذا كله يأتي الاسم.

والصورة الأخرى هي صورة «الفينيق» لا الرمز أو الأسطورة أو المرموزة بل الصورة كما يصفها كاتب من القرون الوسطى قائلاً: الفينيق طائر أجمل من الطاووس، لأن للطاووس أجنحة من الذهب والفضة لكن للفينيق أجنحة من Jacynth والفيروز، وهو مزين بألوان كل الأحجار الكريمة، مقره في الهند، يعيش خمسمائة سنة ويغذي نفسه في الفضاء بأرز لبنان بدون طعام أو شراب»(١٢).

يتفرد الفينيق كما تفرد العنقاء وفي كلا التفردين تعبير عن حلم أو صورة تتفتح من الذاكرة الجمعية:

الفينيق في ذاكرة الغرب يقترن بالشرق وغموضه وتوابله وأطيابه ونوره وأحجاره الكريمة وغناه وخلوده. وهذه هي الإشارات التي تردنا من نص تصوغه الذاكرة الأوروبية القروسطية عن الفينيق: أنه طائر فرد يحيا على الأطياب بلا طعام أو شراب.

هل تطالعنا هنا في النص الغربي الثروة في تشكيل الصورة؟! كما طالعنا هناك في نص ابن عباس بالرغبة في توحيد الصور في صورة واحدة؟!.

أيهما أكثر حاجة إلى التأويل وتعبير الرؤيا، أو تستوي في ذلك أحلام الكرى وأحلام اليقظة. قد يكون كلاهما على مذهب فرويد تعبيراً عن النفس المغمومة أو المحرومة أو قد يكونان الصدى لصوت الذاكرة الكلي الذي يأتي إلينا من الأغوار المعتمة.

أحلام اليقظة هنا لانرى من يمثلها خيراً من «ألف ليلة وليلة» وفي موضوع العنقاء/ الفينيق أو الفينيق العنقاء في تداخلهما مع طائر آخر هو الرخ الذي عرفه الغرب عبر ماركوبولو Rocca وعرفه الشرق في فولكلوره وأساطيره في سياقات عديدة تذكرنا بسياقات الفينيق والعنقاء(١٣).

هناك ثلاثة أحلام لليقظة فيما يتصل بالرخ. أولها الرخ والبحر والسفن والجزر والثروة. بلغة كما يمشي النائم أو يتكلم الحالم. من يطلب اصطياد الرخ-ولو بالصدفة-يطلب التهلكة. إنه يغطي عين الشمس ويلقي صخرة الموت على من يبتغي بيضته الكبيرة، ويغرق سفينة الحياة كما في الرحلة الخامسة من رحلات السندباد.

إلا أن صاحب الحيلة من التجار يحصل على الثروة دون أن يؤذي الرخ. فيلقي بلحوم الذبائح-قربان ذبيحة- إلى واد سحيق لايمكن الوصول إليه، لكن في قاعه الألماس الذي يلصق باللحم، فيأتي به الرخ إلى القمة ليأكله فيقبل عليه التجار فينفر طائراً فيلتقطون الألماس العالق باللحوم.

ألا ترى كيف اجتمع هنا عنقاء الحلم ورخ أحلام اليقظة على رمز الثروة؟! الحلم يتوسل الصورة وحلم اليقظة يتوسل الحكاية كما يتكلم الحالم.

أما الحلم الثاني الذي يتصل بالرخ واليقظة والحلم فهو في رحلة السندباد الثانية حين يتحطم الشراع والمركب ويتعلق السندباد بجزيرة الوحدة والموت فتكون له بيضة الرخ وسيلة للحياة والولادة، فيتعلق برجل الرخ الذي يطير به الى جبل الماس الثروة التي يحضنها وادي الأفاعي. فيربط السندباد جسده الى ذبيحة يطير بها النسر وبالسندباد الى النجاة والحياة.

انظر كيف اجتمع وادي الأفاعي وجبل الماس في سياق واحد، وكيف تعاور على النجاة بالسندباد الرخ والنسر البيضة والذبائح التي يلتصق بها الماس. انها الحياة الموت والموت الحياة(١٤).

والرخ لضخامة جثته يحسبه جزءاً من الجزيرة أو ربما جزيرة، فيمسك برجله وإذا بالجزيرة تتحرك فإذا هي الرخ، يمسك به السندباد فيطير به من الموت الى الحياة من الغربة الى الأنس جملة واحدة، هل هذه حكاية أم حلم، وهل الرخ رخ يحطم السفينة أم أنه يقابل الموت بالحياة ومأزق الغربة بالنجاة والفلاح.

وما الفرق بين حلم الكرى وحلم اليقظة؟! وكلها أحلام؟! في الحلم الثالث يصبح الرخ رديف العنقاء وفينيق الأسطورة.

ويجدر أن نتذكر أن شفيق معلوف «في عبقر» يجعل من الرخ فرخا للعنقاء، بينما الدميري يحكي لنا عن بحارة يتيهون في بحر الصين فيرون قبة عظيمة لها لمعان وبريق وإذا هي بيضة الرخ، فجعلوا يضربونها بالخشب والفؤوس حتى انشقت عن فرخ كأنه جبل فتعلقوا بريشة من جناحه فجروه فنفض جناحه فبقيت هذه الريشة معهم، خرج أصلها من جناحه ولم يكمل بعد خلقه، فقتلوه وحملوا ما قدروا عليه من لحمه، وقد كان بعضهم طبخ في الجزيرة قدراً من لحمه ثم أكلوه وكان فيهم مشايخ، فما أصبحوا إذا هم قد اسودت لحاهم ولم يشب بعد من أكل من ذلك الطعام(١٥).

ويرد ذكر الرخ بالسياق الذي رواه الدميري أيضاً في حكاية عبد الرحمن المغربي الصيني مع فرخ الرخ في الليلة (٤٠٦) دار الكتب العلمية بيروت (بدون تاريخ) ص ٦٤٦-٦٤٧ ونص ألف ليلة وليلة، ربما كان النموذج لما رواه الدميري لاسيما أنه تكرر في رحلات السندباد والليلة الآنفة الذكر.

وتحدثنا مجالس ثعلب لدي عباس أحمد بن يحيى ثعلب شرح وتحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٩م. القسم الأول ص٣٠٦ عن طائر الزماح الذي يسبب الموت بدلاً من الشباب والقوة، كنقيض للرخ، والزُّماح: طائر يأتيهم في الزمان الأول فيأخذ الصبي، فرماه إنسان أعسر فقتله؛ فما أكل من لحمه أحدٌ إلا مات.

وقال: وله قصة طويلة.

هنا الرخ يصبح قربانا سرياً. أنه لايحمل الغنى والثروة كما في الحلم الأول، ولاينقذ من الموت العابر كما في الحلم الثاني بل إن لحمه إذا ما ذبح وطبخ يعيد الشيخ شابا، ومن يستطيع أن يذبح الرخ أو يطبخ لحمه ويأكله إلا في الحلم؟!.

ألا يذكرنا هنا الرخ بحلم من يرى العنقاء لمة؟! والأهم: من لايرغب بعودة الشباب في زمن المشيب؟! وأي شيخ يتوجه بياض الثلج لايود أن يعود دامس الرأس كفروة الليل؟!

ألا يلتقي في هذه الحكاية الحلم الفرد في الكرى أو اليقظة بحلم الذاكرة الجمعية؟! فيصبح الرخ قربان الحياة والشباب والتجدد. أليس هو عنقاء أخرى، لكن بريش مختلف؟! أليس هو فينيقا آخر يذبح ويؤكل لحمه ولكنه ينهض من الموت حياة بشرية أخرى.

وأخيراً يقول هيرودوت عن الفينيق إنه يشبه النسر في شكله وحجمه

ولكن الفينيق والنسر يتداخلان في حالة واحدة من حيث الرمز على الأقل في المصادر اللاتينية، في القرون الوسطى، ففي لوحة من لوحات كتب الحيوان المصورة «يقدم لنا النسر -رمزاً- يجدد شبابه بينما يمثل الفينيق في اللوحة نفسها الولادة المتجددة وقد ارتبط النسر بمعاني الاحياء والخصوبة. ففي الشيخوخة يحلق عاليا حتى الشمس التي تحرق ريشه العتيق، وعندئذ يغوص ثلاث مرات في نبع فيصبح فتيا من جديد»[١٦].

أليس هذا هو نبع الخضر الذي طمح غوته أن يشرب منه في «الديوان الشرقي للشاعر الغربي» ليعود شابا فتيا ويلبس الخصوبة[١٧] ألم يزر جلقامش العالم الأسفل ليحول ثلثه الفاني إلى خالد باق لكنه حين يحصل على نبتة الخلود يضيعها أو أن الحية تسرقها منه فتبقى الأزمة كما هي تزدوج بين خلود وموت أو فناء «جسد فان وروح باقية».

وعلى حين أن قلقلمش ينزل إلى العالم الأسفل فإن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) يصعد إلى السموات العلى ليتزود بالنور والبركة واليقين، وقد ورد ذكر العنقاء في السماء السابعة من نسخة «معراج نامة»، فبعد أن يصل الرسول بصحبة جبريل ويسلم على إبراهيم الخليل ويتحاور معه يرى من جملة ما يرى (ملكاً آخر له أربعة رؤوس رأس آدمي ورأس أسد ورأس عنقاء ورأس ثور)، وفي نسخ أخرى من المعراج بدءاً من رؤيا البسطامي (٨٧٥م) يحل النمر محل العنقاء، والملك هنا يرمز إلى تجمع مراتب الخليفة المتعددة في صورة نورانية واحدة تتجمع فيها كل الصور، صورة الإنسان والوحش والطير والثور.

وقد رمز لأصحاب الأناجيل الأربعة بهذه الرموز نفسها: إنسان أو ملاك متى الرسول، وأسد مرقص الرسول ونسر يوحنا الرسول، وقد ورد عند القزويني في عجائب المخلوقات أن حملة العرش أربعة صور: آدمي وبقر ونسر وأسد.

وأهمية «معراج نامة» هي أهمية جمعه لفنون الكلمة والخط والصورة في آن واحد.

وقد تضمن ثماني وخمسين لوحة مرسومة عن مشاهد الجحيم والنعيم والأنبياء والملائكة والبراق وغيرها مما ورد في قصة المعراج.

وورود ذكر العنقاء في سياق السماء السابعة مثير غاية الاثارة، ليس غريباً أن تتداخل العنقاء والنسر في صور الملائكة، فإيحاءات الرموز، كثيراً ما تكون متبادلة أو مشتركة، فالنسر هو الأغلب في نسخ المعراج الفولكلورية والنسخ الصوفية. إلا أن نص معراج نامة ينص صراحة على العنقاء في صورة الملاك الذي يوحد صور المخلوقات في هيئة واحدة.

وليس بعيداً أن تكون الدلالات الصوفية جزءاً من صور الملائكة التي تحمل العرش، قد يكون هذا راسباً من رواسب الرموز الإنجيلية إلا أنه لايمكن أن يكون تزيينا وبدون دلالة، فقلب المؤمن بيت الله والخليقة عرشه.

فخليقة الله من إنسان ووحش وطير وحيوان تتصور بهيأتها حملة العرش من الملائكة.

وربما يومىء الإنسان للعقل

والأسد للقوة

والعنقاء للتجدد، والحياة والموت

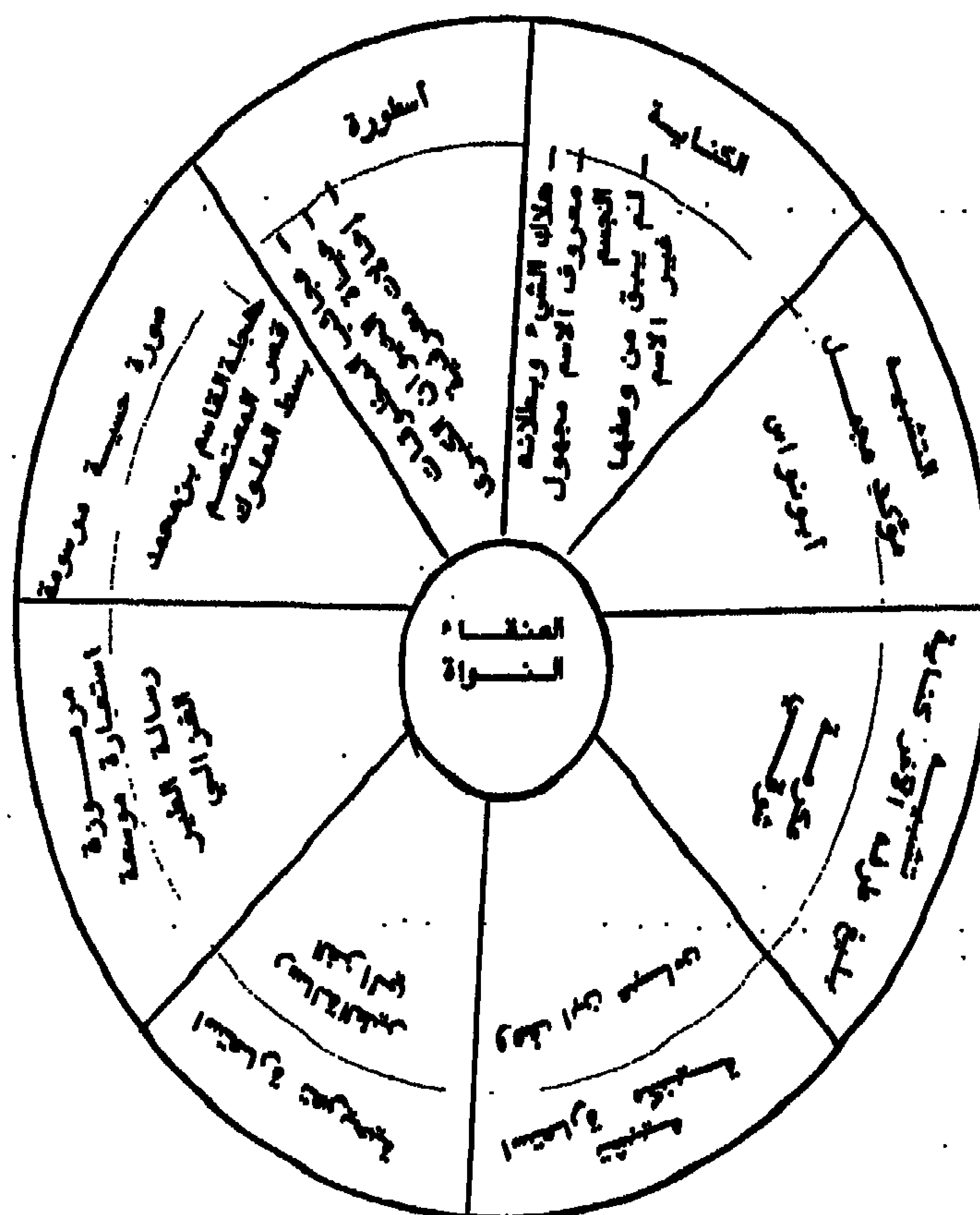
والثور للنفع والخصوبة على ما يحمله من إيماءات بابلية عن طقوس الخصب ورموزه.

وربما هناك معانٍ أخرى إلا أن ورود العنقاء في وثيقة معراج نامة يؤكد على قيمتها الرمزية والدلالية اللتين فصلنا فيهما القول في هذا الكتاب.

انظر: نذير العظمة المعراج وارمز الصوفي - دار الباحث-بيروت ١٩٨٢.

انظر: معراج نامة أثر إسلامي مصور حققه د. ثروت عكاشة -جزء (١) دار المستقبل العربي شارع بيروت - مصر الجديدة - ١٩٨٧ ص ٧٨ - ٨٠.

دائرة الجمال
التشكيل البلاغي والأسلوبي



١ ـ حركة دائبة من العنقاء إلى فنون البيان مفردة ومنها (الفنون) الى النواة العنقاء

١- دائرة الجمال التشكيل البلاغي الأسلوبي

٢- حركة دائرية حول النواة تتداخل فيها الفنون المذكورة.

٣- حركة الإحالة إلى الكناية فيها جميعاً.

٤- الكناية تحيل إلى أسطورة: نسق نظام خلف المفردات.

- الكناية تنطوي على المعنى وما وراء المعنى الذي يحيل الى النسق.

- الكناية صورة لغوية بلاغية مرئية يشكلها الوعي. أما جذورها فتمكث في اللاوعي الذي ينطوي على اللامرئي منها لنسق فوق الطبيعي بأصول سيكولوجية.

- التلقي يحدد معنى الكناية ويترجم اللغة بما وراء اللغة ويربط الظاهر اللغوي بالباطن فوق الطبيعي والسيكولوجي.

- العنقاء النواة تحيل إلى النسق الأسطوري من خلال برقيات فنون البيان أو أن هذه تحيل إلى تلك بحركة جدلية.

العالم عنقاء
ثنائية المادة والصورة

يتألف العالم من هيولى وصورة بالنسبة للفكر الفلسفي الإسلامي الذي ورث الفكر الإغريقي وأعاد صياغة مقولاته الفلسفية بما يتناسب مع عقيدتي التوحيد والوحي اللذين يشكلان نقطة الدائرة في فكر المسلمين ومعتقدهم.

وفكرة الهيولى والصورة هذه نجدها قد تجلت لا في شريحة الفكر الفلسفي فحسب بل نراها بوضوح تشكل حجر الزاوية في نظرية النقد الأدبي عند بعض النقاد الذين تأثروا بالمنطق والفلسفة اليونانيين أمثال ابن طباطبا العلوي في «عيار الشعر» وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وحازم القرطاجني في «منهاج الأدباء وسراج البلغاء»[١٨].

وقد تعامل الفكر الصوفي مع ثنائية الهيولى و الصورة في تركيب العالم تعاملاً رمزياً. فقد جاء في لسان العرب أن الصوفيين المسلمين يرمزون بالعنقاء إلى الهيولى المادة التي يتشكل منها الكون. ولايخفى على المدقق أن الهيولى في مثل هذا القياس الصوفي تصبح صورة والصورة هيولى لاسيما عند فريق منهم يرمز إلى الهيولى بالعنقاء وبالعنقاء إلى الهيولى

ويعتقد مترجما هيرودوت خفاجة وبدوي أن العنقاء ما هي إلا الطائر بنو Bnu عند قدماء المصريين وبن الفعل بمعنى أشرق وأبرق، فيكون اسم

الطائر المتوهج أو البراق والاسم اليوناني ينطوي على معنى مقارب: الطائر الذهبي كما عند هيرودوت.

لقد اتخذ المصريون القدماء من بنو رمزاً لعبادة الشمس والدورة الدهرية الفلكية والفيضان وعودة الغائب.

وبن بن هو الحجر بشكل الهرم الذي تفجر منه الماء الأزلي وطفت الأرض على وجه المادة وأول ما أشرق منها الطائر بنو، فهو يتلألأ من فوقها فيملأ الكون ثورة، ويخرج صوته مدوياً فيكون أول صوت دوى في الوجود[١٩]. فصورة الطائر بنو هنا تذكر بصورة العنقاء التي تنبثق من هيولى العالم.

وليس ببعيد أن تتسرب مثل هذه الأفكار من الفكر المصري القديم عبر ذي النون المصري أو غيره إلى التصوف الإسلامي.

فالتل العتيق (بن بن) الذي برز من الماء الأزلي يتمثل في فكر ابن عربي في نون الآية «كن فيكون» فالنون (ن) عنده أول ما برز إلى الوجود.

وقد تصور بعض الجغرافيين العرب كابن الفقيه والهمذاني وغيرهما العالم على شكل طائر ضخم «ولم يسيرا على نظام تقسيم الكرة الأرضية إلى أقاليم على الطريقة الاغريقية». هل كان ذلك هرباً من التعقيدات الرياضية والفلكية؟! أم أنهم كانوا يطمحون بتجاوز الحدود الأقليمية إلى وحدة الوجود الجغرافي والخروج من التعدد والتكثر إلى الوحدة؟! ولماذا يحرصون على تقديم صورة واحدة منسقة للعالم المعروف لديهم آنذاك؟ ألأنهم فعلوا ذلك في الدين والدولة والمجتمع واللغة فكان تصورهم الجغرافي للعالم يرفض التجزئة ويجري على النسق نفسه[٢٠].

أهي فكرة الهيولى والصورة التي ألجأتهم لتصوير العالم بشكل طائر ضخم «الهند والصين عادة رأسه، وسوريا والعراق ومصر صدره والمغرب يكون فيه بمثابة الذيل».

هل جمال الشكل لمثل هذا التخيل ينم عن النزوع إلى وحدة الجوهر؟ ألا تشكل في فنونهم الخطوط الهندسية المتفرقة إلى مالانهاية وحدة متناسقة تبهج العين؟ فكيف لايشكل العالم المتفرق طائراً ضخماً موحد الصورة؟! .

وقد بلغ تصويرهم للعالم على هذا الشكل شهرة «إلى حدّ أن الكتاب الصينيين المسلمين قد اعتمدوه في عصور الاسلام الأولى. وقد جاء في كتاب صيني بعنوان «Sing Li Pen Tehanche» «أن الكرة الأرضية تشبه شكل العنقاء، وتمثل جزيرة العرب جسمه والقسطنطينية رأسه، وفارس إحدى ذراعيه، وسوريا الذراع الآخر، والصين أحد الجناحين، وأوروبا الجناح الآخر وتمثل هندستان أحد رجليه ومصر الرجل الأخرى»(٢٢).

مهما كانت حوافز هذا التشبيه الذي يتخذ من العنقاء شكلاً للعالم سواء أكانت جمالية أو أنها تنم عن نزعة الخروج من تعدد العالم وتكثره إلى وحدة الصورة فإنه يذكرنا بسيمرغ العطار الذي تتحد فيه الأطيار بصورة موحدة.

والعنقاء كالفينيق، وبنو لم تكن تعبيراً زخرفياً بل رمزاً في أسطورة وأسطورة في رمز يعبر عن كثير من اعتقادات القوم وآرائهم، فهي استعارة أو كناية موسعة تدل على بادىء الخليقة ومصور الكون عند الغزالي أبي حامد. وهي رمز للهيولى عند المتصوفة أو للعماء أو الهباء في مصطلح ابن عربي ولغته المتميزة الصعبة. وهي رمز للامام الباطن عند الشميطية من الشيعة(٢٣).

والمادة لاصورة لها بل هي أم الصور. والعنقاء صورة موجود معدوم، كالهباء عند ابن عربي موجود لاموجود. فانظر كيف عبر القوم عن المادة بالعنقاء الصورة فهل يقتنص ثبات الصورة الرمز تحولات المادة الزلقة؟ كل شيء فان أو قل كل شكل إلا وجه ربك.

لم تكن العنقاء تصور بالكلمة فحسب فالمصادر العربية تحدثنا منذ القرن الثامن الميلادي بأنها كانت تصور في بسط الملوك كما عند الجاحظ وأبي نواس. لكنهما لايفصلان القول في الصورة ويستغرق نص الجاحظ جهده في استخراج الدلالة.

وصورة العنقاء كصورة الفينيق كصورة بنو لم تكن زخرفية تزينية بل كانت رمزية ترتبط بنظرة الانسان إلى الحياة والموت وعلاقته بالزمن والوجود.

فإذا كانت هناك لوحات وجداريات تصور «بنو» في مصر القديمة أو تصور الفينيق في روما المسيحية وأوروبا فهل هناك جداريات ولوحات عربية تصور لنا العنقاء؟!.

تحدثنا بعض المصادر العربية أن قصر المعتصم في بغداد كانت تتصدر قاعته صورة للعنقاء، فما معنى أن يكون للعنقاء صورة وفي قاعة العرش من قصر الخلافة للمعتصم صاحب موقعة عمورية؟! تتمثل تلك المعلومة القيمة فيما رواه لنا الصولي فيما يلي:

– أبو أحمد قال: حدثني الصولي، قال: حدثنا محمد بن العباس اليزيدي، قال: حدثني عمي عن أخيه أبي محمد قال: لما فرغ المعتصم من بناء قصره بالميدان الذي كان للعباسية، جلس فيه وجمع الناس من أهله وأصحابه، وأمر الناس كلهم أن يلبسوا الديباج وجعل سريره في الايوان المنقوش بالفسافسا (الفسيفساء) الذي كان في صدره صورة العنقاء، مجلس على سرير مرصع بأنواع الجواهر ووضع على رأسه التاج الذي فيه الدرة اليتيمة، وفي الايوان أسرة الأبنوس عن يمينه وعن يساره، من عند السرير الذي عليه المعتصم إلى باب الإيوان، فكلما دخل رجل رتبه هو نفسه في الموضع الذي يراه، فما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم(٢٤).

وهل يمكن أن نفهم هذه الصورة في معزل عن صورها الأخرى التي مررنا عليها في هذه الدراسة لاسيما صورة العالم كعنقاء؟! .

وهل يمكن أن نفهم العنقاء بعيداً عن تداخل الصور؟! وإذا كانت العنقاء صورة فلا بد لهذه الصورة من جوهر أو هيولى فماذا تعني العنقاء في العاصمة بغداد وفي قصر المعتصم؟! الذي قال أبو تمام فيه:

تدبير معصم بالله منتقم لله مرتغب في الله مرتهب

لم يغز قوما ولم ينهض إلى بلد إلا تقدمه جيش من الرعب[٢٥].

يشترك كل من العنقاء والفينيق بخواص كثيرة ذكرنا أغلبها وأبرزها أن صورهما اتخذت رمزاً لمعان ذات مرام فلسفية أو فقهية أو تصوفية.

كانت العنقاء تصور في بسط الملوك على حد تعبير الجاحظ وأبي نواس، أما العنقاء فتصور بالفسيفساء في قاعة العرش من قصر المعتصم، فالسياق التزييني مستبعد وسياق الدولة هو الإطار الصحيح لفهم الصورة طالما أنها كانت تقرن ببسط الملوك.

هيرودوت «لم ير الفينيق إلا مصوراً»[٢٦]. وكان المصريون «ينقشون على الرخام المقدس رسمه»[٢٧] على حد تعبير الشاعر الروماني لاكتانتيوس (Lactantius) في القرن الرابع الميلادي.

وفي عصر الامبراطورية الرومانية المتأخرة رمزت صورته إلى روماالتي لاتموت[٢٨]. بينما كان ملوك آشور وبابل يتقمصون صورة النسر عظمة وقوة كما في جدارياتهم ومنهم تسرب رمزه إلى العالم في القديم والحديث[٢٩].

وكانت صور الفينيق المنقوشة تزين العديد من واجهات العمارة المسيحية لاسيما كاتدرائيات تور ولومان وملد بورغ وباسل[٣٠]. وقد اتخذ فقهاء القرون الوسطى في أوروبا الفينيق دليلاً على بعث الجسد بعد

الموت[٣١]. وفي متحف الفاتيكان نحيتة تمثال من حجر لهذا الطائر الأسطورة[٣٢].

ليس لدينا صورة بالرسم للعنقاء لكن صورها البيانية من تشبيه وكناية واستعارة وصورة حسية ومرموزة (Allegory) ورمز وأسطورة وافرة في شتى الحقول والميادين المعرفية ومعانيها ليست محجوبة عنا.

إن تفسير العنقاء بالعنق كما في القاموس والأمثال ليس كافياً ليعطينا صورة حسية صحيحة ووافية عن العنقاء. كما أن الكناية وحدها لم تقدنا إلى معنى هذه الطائر الفرد، فالغرفة المعزولة-الكناية- لاتعرفنا بهوية الدار ورحابتها، كما أن القفص اللغوي وحده يحبس هذا الطائر عن الأمداء والأبعاد التي طالعتنا في سياق هذه الدراسة. ويكفي أن نحيل القارىء إلى صورة العنقاء بالكلمة كما أوردها المسعودي ومدلولها الذي استنبطناه ليدرك مدى النتائج التي توصلنا إليها من خلال حفريتنا الثقافية هذه في الأسطورة، بربط اللغة والبيان بالحضارة وميادينها المعرفية المتنوعة وديناميتها المركزية.

تتداخل الصورة اللفظية التي أوردها المسعودي من جهة بالثور الآشوري المجنح رمز الخصب والقوة كما تتداخل بالحصان المجنح في ألف ليلة وليلة.

ومن جهة أخرى تتداخل بصورة أبي الهول الذي عبده الآراميون والفينيقيون في جاليات «ممفيس»[٣٤]. ربما لأنه كان شبيهاً بالعنقاء، كما تتداخل أيضاً بصورة البراق لا في الحديث بل في الرسوم الفولكلورية والصور الشعبية التي يبرز فيها رأس الانسان وجناحا الطير على حصان براق.

وقد اقترح الأب أنستاس الكرملي ولامانس في مقال مشترك في مجلة المشرق أن لفظ العنقاء قد يكون فينيقيا استناداً على رأي آرامي «أغقا» وهي لفظة فينيقية الأصل على زعم قدماء مؤلفي الاغريق[٣٥].

وفي رأي د. سيد أحمد علي الناصري أن لفظ العنقاء الذي ورد في النص العبراني هو «حول» أو «خول» الذي يطلق على أبي الهول الذي ربما ظن العبرانيون أنه العنقاء.

وأبو الهول رمز من الرموز الرئيسية للحضارة المصرية. كما الثور المجنح في بابل والعنقاء عند العرب.

فلا غرو أن صورتها كانت تتصدر قصر المعتصم في بغداد.

وإذا استطعنا أن نستدل على صورة العنقاء المجهولة رسماً - إلا في هذا الخبر الهام - من تداخل الصور ومما ورد عند المسعودي من حديث ابن عباس، فإن استنباط دلالة الصورة التي كانت للعنقاء في قصر الخلافة لن تعجزنا، لأننا فيما سلف من أبواب الدراسة كنا قد استنبطنا دلالات العنقاء في السياقات المختلفة حينما أخرجناها من عزلة الكناية كصورة بيانية. وتوصلنا إلى وحدة صورة العنقاء من خلال تعدد هذه السياقات وغنى مدلولاتها.

وأقرب شيء في تصورنا توحيد صورة العنقاء في قصر المعتصم، هي العنقاء العالم التي مرت معنا في هذا الفصل.

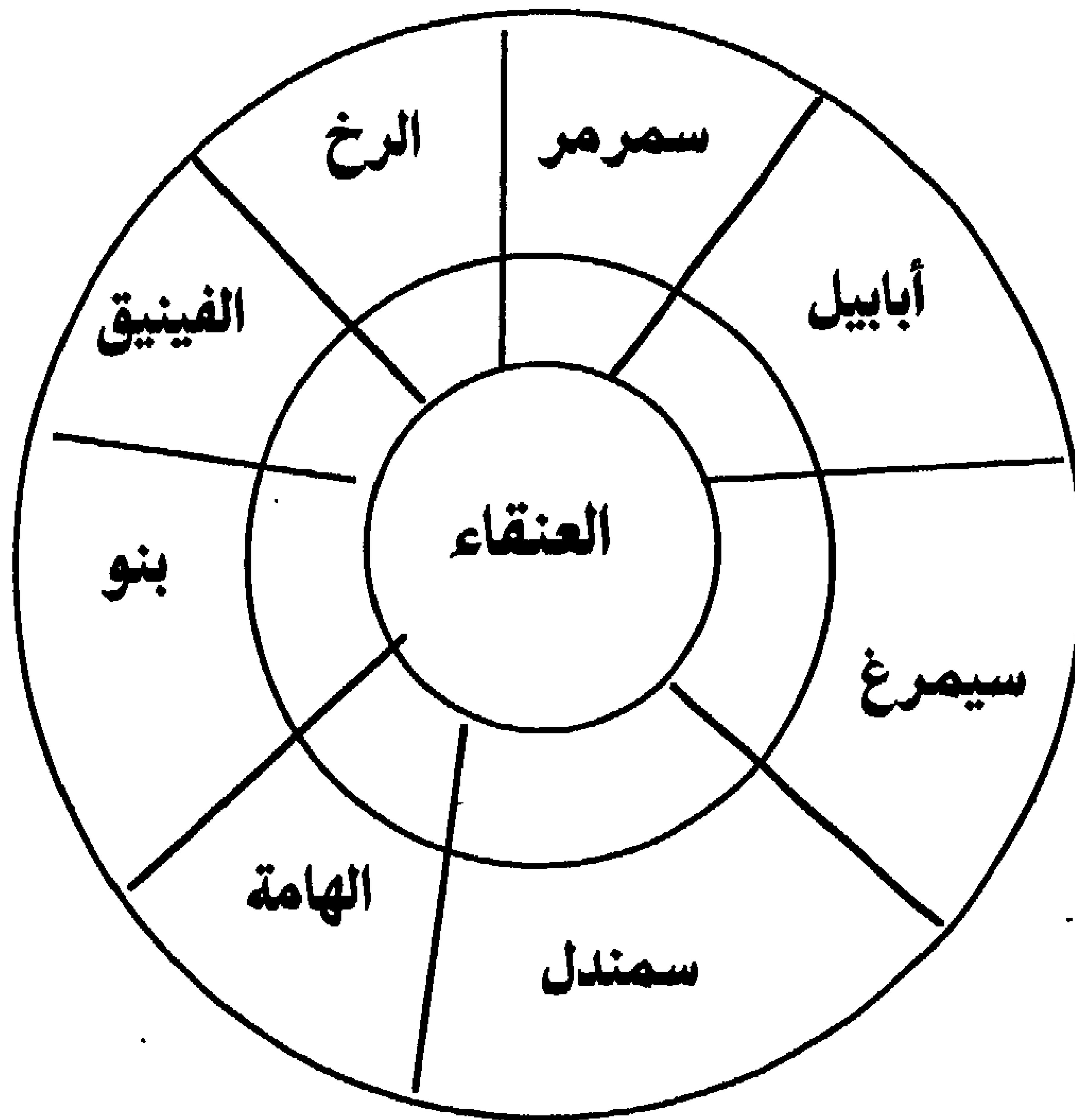
فالجغرافيون العرب رمزوا للعالم بطائر-وقد رأينا كيف أن العنقاء كانت هذا الطائر في النص الذي تسرب إلى المصادر الصينية في القرن الثاني عشر، ولكننا لانستبعد المعاني الأخرى التي تدل على العظمة والقوة والخصب والغنى والتجدد كما مر معنا في فصل تعبير الرؤيا.

يسوقنا إلى هذا ما نعرفه من استخدام الآشوريين للنسر والثور المجنح. واشتراك العباسيين والآشوريين في الاقليم نفسه يقوي عندنا هذا الاعتقاد، فرواسب الرسوم والشعارات تبقى خلال العصور في سياقات فولكلورية متوارثة. ألم يرث عالمنا الحديث رمز النسر من آشور وبابل؟ فكيف لايرث العرب العباسيون منهم؟

وإذا كانت العنقاء رمزاً من رموز اللاوعي للانجاب والثروة والتفرد في الحلم مما رأيناه عند الدميري، وإذا كانت العنقاء أيضاً رمزاً من رموز الذاكرة الجمعية في الطموح إلى الشباب الدائم والتجدد والخصب كما رأينا في فصل تعبير الرؤيا في أحلام اليقظة، فكيف لاتكون رمزاً من رموز الدولة -الأنا العليا- التي تقوم على القوة والوحدة والخصب. كما تقوم على السلطة والنظام والثروة.

المعتصم يقود العالم، هذا بعض ما توحيه أو تقترحه صورة العنقاء في قصره. ففي الدولة تلتقي خيوط الشرائح المختلفة لتشكل الرمز الأهم في حياة الأمة: التجدد والقوة.

دائرة النار



- تتحرك العنقاء من المركز الى المحيط
- تتحرك بدائلها وموازياتها من المحيط الى المركز
- يتحرك المحيط حول المركز ويشع المركز في المحيط
- والمركز نسق لاواع يتجلى في وعي الإنسان من خلال اللغة الأسطورة والأسطورة اللغة.

طائر السمرمر

يأتي الشيخ أحمد بديري الحلاق في حوادث دمشق اليومية (١١٥٤-١١٧٥) (١٧٤١-١٧٦٢) على ذكر طائر السمرمر في ثلاثة مواضع[٣٦] وسياق واحد يذكرنا بسياقات أساطير الخصب في راسب خرافي اجتماعي احتفالي ينطوي على ملامح من الطقوس القديمة في دفع الجفاف والحفاظ على مواسم الأرض وغلالها في البيئات الزراعية.

فعندما كان الجراد يهدد مدينة دمشق وحقولها ومزارعها بالمحل والويل ومحق خيراتها وخصبها كان الناس يتوسلون طائر السمرمر لكي يدفعوا عنهم هذا الويل.

فالتعامل مع الجفاف في هذا السياق هو تعامل خرافي أسطوري شارف حد الطقس.

وقد ذكر اعتقاد أهل دمشق بقدرة طائر السمرمر على مكافحة الجراد والمحل أكثر من مؤلف بينهم المرادي والغزنكي والرحالة فولني قبل الحلاق الشيخ[٣٧].

لكن السمرمر لايأتي إلى أرض الجفاف ليمحق الجراد إلا تابعاً نوعاً مخصوصاً من الماء يؤتى به من عين بين أصفهان وشيراز فيتبع طائر السمرمر حامل الماء على رأسه كالسحابة إلى أن يصل إلى الأرض التي فيها الجراد فيقع عليه ويفتك به. ويعتقد الناس أن حامل الماء لايضعه على الأرض ولايلتفت وراءه شريطة أن يكون من أهل التقوى والصلاح[٣٨].

ففي يوم الاثنين رابع عشر من رجب ١١٥٩هـ جاء أهل دمشق الشام

بماء السمرمر لصد الجراد ومكافحته، و«طلعت لملاقاته المشايخ وأهل الطرق بالأعلام والمزاهر وطبول الباز، ودخلوا بموكب عظيم بكت فيه خلق كثير وعلقوه بمنار الشيخ الأكبر في الصالحية، وفي منارة تكية المرجة وفي منارات الجامع الأموي، وأبقوا في السرايا قربا من ماء السمرمر وذكروا أن مرادهم أن يعلقوها في أراضي حوران».

وفي يوم الاثنين من العام نفسه جاء خبر الى دمشق الشام بأن الطير المسمى بالسمرمر- وكان الجراد يتلف الزرع والنبات ويهدد الانسان بالجوع-ففتك به السمرمر، ففرح أهل البلاد سيما أهل الشام- فخرج أهل الصالحية ومعهم المشايخ والتغالبة (جماعة الاحتفالات الدينية) والنساء والرجال والأطفال بالبكاء والعويل والتضرع إلى الله تعالى لدفع هذا البلاء ورفع الغلاء، ثم زينت أهل دمشق فرحاً بوصول السمرمر أحسن زينة[٣٩].

في هذا الثبت التاريخي لمؤرخ ينقل إلينا حوادث يومية طقس أسطوري يتعلق بثنائية الجفاف الخصب، الجراد وطائر السمرمر والماء لكنه طقس احتفالي يتناول الانسان والأرض والنبات حتى أن المدينة كلها تتحول إلى كائن يستحضر السمرمر ويدعو ويبتهل لتعود دورة الخصب إلى طبيعتها ويذهب الجفاف والمحل.

والملفت أن الإنسان في مضمون ما رواه المؤرخ يواجه الكوارث الطبيعية كزحف الجراد على المواسم مثلاً بعقل الحقيقة وما وراء الحقيقة في آن معاً، زحف الجراد واقعة تاريخية لاريب فيها، أما التعامل مع هذه الواقعة فأسطوري طقسي احتفالي كما لو كان راسباً من رواسب عبادات الخصب ولكن في إطار موحد.

ورغم أن طائر السمرمر قريب الشبه بالسمندل لفظاً إلا أنه لاعلاقة له بالنار إلا في تواشج بدائل المعنى. فالنار في أسطورة الفينيق / السمندل/ يحل محله الجفاف في أسطورة السمرمر والخروج من الجفاف إلى الخصب فيها كخروج الفينيق والسمندل من النار الموت إلى الحياة، أو عدم

الموت. والقاسم المشترك هو طبعاً الإيمان بالطائر الذي يعيد للوجود الإنساني طبيعته ونظامه في منظومة النبات والحيوان والإنسان. وما هو تاريخي في يوميات الحلاق هو أسطوري في آن معاً، يحرك روح المدينة (دمشق) وجسدها من شرائحها الشعبية إلى سلطاتها الرسمية بشكل طقوسي احتفالي. وما هو أسطوري في هذه الحال هو تاريخي أيضاً.

وطائر السمرمر هذا أقرب إلى طائر الأبابيل الذي ينقذ مكة المحاصرة بالدمار والموت-كما حاصر الجراد دمشق بالجفاف والمحل-فيجبر الأبابيل أبرهة على الانسحاب كما يوقف السمرمر زحف الجراد وفي الحالين تعود الحياة والخصب في المدينتين إلى طبيعتها.

والأبابيل كما يقول عكرمة هي العنقاء.

والسمرمر كالعنقاء يخلص الإنسان والمدينة من الدمار والموت. وكما تتحرك العنقاء/ الفينيق بعشق الموت من أجل الحياة، أو ما نسميه بالشهادة في فكرنا الموحد، فكذلك يتحرك طائر السمرمر بإيمان المدينة ككل واهتزازات الجفاف والخصب. والشهادة إن هي إلا هذا الطائر الغريب الذي يحرك فينا الرماد ويلد اللهب ويحلق بنا صوب الغد.

إن نواة الأسطورة لم تتغير خلال العصور، فالحياة والموت هما طرفا أسطورة بنو والفينيق والسيمرغ والعنقاء، وما تداخل معها من طيور السمندل والسمرمر والرخ إلخ.

وما أسطورة العنقاء وسربها غير طائر يكتسي ريشه المختلف من الحضارات المتعددة في المكان والزمان.

إنما الدلالات هي التي تنامت من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى حضارة وكانت العنقاء والطيور المشاكلة بمثابة مرآة تعكس للحضارات أهم المعاني الأساسية في فكرها وحياتها كالخلود والتجدد والقيامة من الموت.

ومفردات الأسطورة المذكورة كنواتها لم تتغير وصاحبتها منذ نشأتها

الأولى. إلا أن ترتيب مفردات الأسطورة هو الذي تغير. والتأكيد على مفردة دون مفردة هو الذي تبدل أيضاً.

كان الموت والولادة-في الفينيق الأسطورة-هما النواة الأصلية في إطار الدورة الفلكية في نشأة الأسطورة وقد توفر هذا في عنقاء القزويني كما توفر في الفينيق ولعله امتداد للمعتقدات الفرعونية القديمة التي جسدها الطائر بنو الوهاج الذي دل عليه هيرودوت بالفينيق نقلاً عن الكهنة المصريين.

إلا أن موت الفينيق بالنار أو الاحتراق ومن ثم الابتعاث من الرماد لم يكن من مفرادت الأسطورة ونواتها الأصلية في طور نشأتها المبكرة.

فالولادة تأتي أولاً ثم الموت والدفن وربما احتراق الفينيق الأب بعد الموت في معبد هليوبوليس.

فإطار النماذج الثلاثة لأسطورة العنقاء-محولة إلى سياقات فولكلورية-من الرخ إلى العنقاء العالم، إلى طائر السمرمر تفقد صلتها بالأسطورة الأم وتتمثل النواة بالموت ثم الخلاص منه والولادة الثانية. وتتداخل سياقاتها بأساطير الخصب والتجدد ذلك لأن الأسطورة الأم متداخلة فيها أيضاً. فالرخ في صوره الثلاث التي حللناها في سياق هذا الفصل يلعب دور المنقذ من الموت، إنه يسحب السندباد من قلب الجبانة محملاً بالغنى والثروة ومصحوباً بالسلامة إلى اليابسة والبر اللذين يمثلان الأمان والطمأنينة.

كذلك فإنه يجلب الألماس (الغنى والثروة) ويحفظ الانسان من مخاطر وادي الموت السحيق في الصورة الثانية.

أما الصورة الثالثة وهي الأكثر خيالاً ودهشة فإنها تنتقل بأسطورة الرخ إلى مستويات أعلى من المخيلة المبدعة حيث تتمازج أساطير الخصب بأسطورة العنقاء/ الفينيق تمازجاً مدهشاً ومفاجئاً.

إن تجدد الحضارة من خلال موت هذا الطائر وولادته هو عبارة عن مرموزة تشخيصية تجريدية في آن. فالحضارة التي هي معنى الانسان وجوهره تموت وتولد من خلال هذا الترميز إنها مجرد يتشخص بالطائر الميت الحي بشكل دوري. وتبقى الحضارة، والإنسان الذي يمثلها، في طرف، وطائر العنقاء الفينيق في طرف آخر، والأسطورة بينهما مرآة تصل الطرفين بالرمز.

أما في الرخ والبيضة فالولادة في سياقها لم تكن للرخ، الرخ الفرخ الذي ينبثق من البيضة غير مكتمل، لكن موته يكون سبباً للشباب والحياة والتجدد.

إن الشيوخ الذين طبخوا لحم الرخ وأكلوه لم يعودوا شيوخاً بل أصبحوا شباباً وعكسوا دورة الزمن. فالتحرك عادة يكون من الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة. وما عرفت البشرية تحركا معاكساً من الشيخوخة إلى الشباب إلا في الحلم. وما يروى من حوادث من هذا القبيل إن هو إلا من قبيل الحلم وثمرة من ثمار الذاكرة الجمعية التي تحلم برد الشيخوخة إلى الشباب.

إلا أن العودة إلى الشباب في سياق صورة الرخ الثالثة تتم من خلال التقمص تقمص روح الرخ وعظمته وتجدده. الإنسان يأكل الرخ فيصير رخا ولايشيخ، هذه هي الإشارة بل الرسالة الخفية في موت الرخ وفي طبخ لحمه وأكله.

في السياق هذا، الإنسان لم يعد طرفاً ولا الطائر طرفاً آخر، صار الإنسان الرخ والرخ الإنسان، وأكل لحم الرخ المطبوخ هو قربان هذا التقمص. وهو أمر رأيناه من قبل في معتقدات آشور وبابل حيث كان الإنسان يتقمص النسر الذي يحلق ويسيطر ولايقهر.

أما في صورة العنقاء العالم فتعني الخروج من الكثرة إلى الوحدة،

ومن التفرق إلى انسجام الصورة الموحدة، ومن العقل والمنطق الذي تجلى في تصنيفات الاغريق الجغرافية إلى حدس الصورة الكلية التي تعلو على فناء المادة بديمومة العنقاء الخالدة في الجغرافيا العربية. وهكذا تجمعت في صورة واحدة معان كثيرة تتوحد فيها المادة والروح في صورة جمالية، مفردة. فالكرة الأرضية ليست تضاريس وصخرا وترابا وماء إنها طائر من ريش يختصر الانسجام حسنا والروح صورة.

وإذا كانت المادة فانية متحولة، فالصورة باقية خالدة. فأين تحلق هذه العنقاء العالم وأين تحط وهي لاتولد إلا لتموت ولاتموت إلا لتولد.

ومن غيرها من بين الرموز يستحق أن يمثل عظمة الد ولة وقوتها ومن غيرها يحتل صدر قاعة العرش من قصر المعتصم.

والمتلقي بعد تراخي العصور ماذا يحصل من العنقاء العالم !غير أنها فكرة تعبر عنها صورة والصورة أسطورة فيها الحياة توأم الموت والعكس. أليست هذه هي الحقيقة؟

وأما طائر السمرمر فينقل الأسطورة من مستوى التجريد والتشخيص ومستوى الكائن الفرد إلى مستوى الجماعة في إطار احتفالي طقوسي يذكرنا بطقوس الخصب.

فالشيوخ الذين يأكلون لحم الرخ المطبوخ يعودون شباباً وهم أفراد من جماعة. أما في إطار طائر السمرمر فالجماعة كلها والمدينة تتحرك بالابتهال. وماء الحياة الذي يتبعه طائر السمرمر ليقتل الجراد والجدب تعلق قربه على مآذن القوم ويخرجون في موكب مهيب لاستقباله والترحيب به. فطائر السمرمر أسطورة وطقس يذكرنا بفينيق مصر القديمة الذي تكلم عنه الأغارقة والرومان في أشعارهم ونثرهم بشيء من المهابة والجلال.

وإذا كان اسم السمرمر يحتفظ برنة السمندل ويتضمن من معاني

العنقاء الفينيق إدامة الحياة والنماء والرزق فإنه أدخل في عقائد الخصب وأساطيره وطقوسه.

وليس غريباً أن يرمز المصريون القدماء بالطائر «بنو» إلى زوح الخصب متمثلة بأوزوريس بديل أدونيس السوري وتموز السومري الأكادي، وليس غريباً أن يترادف بنو والفينيق والفينيق العنقاء والعنقاء والسيمرغ الذي من ضمن دلالات رمزه خصوبة الروح وخلودها.

وليس غريباً أن يتشاكل هذا السرب بالأبابيل والسمندل والسمرمر بإشارات، دلالات خفية وظاهرة، فالسياق الكوني والسياق الأسطوري متداخلان كتداخل التنوع في الوحدة، والوحدة في التنوع.

العنقاء والعالم

(١) التصور الجغرافي
للعالم يستخدم رمزية الطائر العنقاء

- جمالية الشكل   العالم طائر
- طير واقع لايحلق   رأسه الهند
- اقتران المادة بالصورة   وجسده
بتشخيص الأولى   وجناحاه العراق وسوريا والجزيرة العربية

وتجريد الثانية   وذيله أفريقيا
مجهول
بمجهول   (٢) العنقاء رمز للهيولى التي يتشكل منها العالم عند
معلوم   المتصوفة لاسيما ابن عربي (العماء)
مجهول
بمجهول   (٣) العنقاء/ السيمرغ رمز لخالق الخلق وبارىء
معلوم   الكون الغزالي والعطار
معلوم
بمجهول   (٤) العنقاء رمز للمرأة المستحيلة (إيليا أبو ماضي)

إشارات الباب الرابع

(١) ابن سيرين: تفسير الأحلام، وبهامشه تفسير الأحلام للشيخ عبد الغني النابلسي.

(٢) الدميري: حياة الحيوان الكبرى، جـ٢، ص ١٦٤.

(٣) نفس المصدر.

(٤) نفس المصدر.

(٥) نفس المصدر.

(٦) نفس المصدر.

(٧) نفس المصدر.

(٨) نفس المصدر، المورد: ص ٦٨١.

(٩) المنهل، ص ٧٦٦.

(١٠) Northrop Ftyr P. 153.

(١١) المسعودي: باب ٣، إشارة (٥).

(١٢) Armstrong, P. 81.

(١٣) Jorge Borges, P. 29-39.

(١٤) ألف ليلة وليلة: رحلات السندباد، الرحلة الثانية.

(١٥) الدميري: حياة الحيوان الكبرى، جـ١، ص ٣٦٨.

(١٦) Armstrong, P. 81.

(١٧) جيته (غوته): الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١٩٨٠م، ص ٥٥، ٥٦-٦٠.

(١٨) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة ط١، بيروت، ١٩٧١م، انظر فصوله عن قدامة وابن طباطبا وحازم القرطاجني، ص ١٨٩ ص ١٣٣ ص ٥٣٩. انظر أيضاً د. جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي بيروت، ١٩٨٢م.

(١٩) هيرودوت يتحدث عن مصر، باب ٢ إشارة (٣٢).

(٢٠) أبو الحسن علي بن موسى، ابن سعيد المغربي: كتاب الجغرافيا حققه إسماعيل العربي، المكتب التجاري، بيروت، طبعة ١٩٧٠ ص ٥٣.

(٢١) نفس المصدر.

(٢٢) نفس المصدر.

(٢٣) Encyclopidia Of Islam, P. 569.

(٢٤) أبو هلال العسكري: كتاب، الصناعتيبن في الشعر والنثر، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط٢، (لات) ص ٤٥١-٤٥٢.

(٢٥) ديوان أبي تمام، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني-بيروت ١٩٦٨ ص ١٤-١٨-الأبيات ص ١٦.

(٢٦) هيرودوت يتحدث عن مصر، باب (٢) إشارة (٣٢).

(٢٧) انظر تحت باب (٥).

(٢٨) Ene Britanica Under Phoenix

(٢٩) Armstrong, P. 77-79

(٣٠) Ibed, P. 80-80.

(٣١) Enc. Brit. P: Plan,

William Benton Publisher 1963 PP. 769-770.

(٣٢) كوميديا دانتي الألجيري «الجحيم» ترجمة حسن عثمان، دار المعارف مصر (١٩٦٧) تاريخ المقدمة ١٩٥٥، ص ٢٣٣.

(٣٣) انظر الباب الرابع إشارة رقم (١١).

(٣٤) د. الناصري: الدارة، ص ٢٣٦.

(٣٥) عبقر: ص ٩١-٩٢.

(٣٦) حوادث دمشق اليومية: أحمد بديري الحلاق.

(٣٧) نفس المصدر.

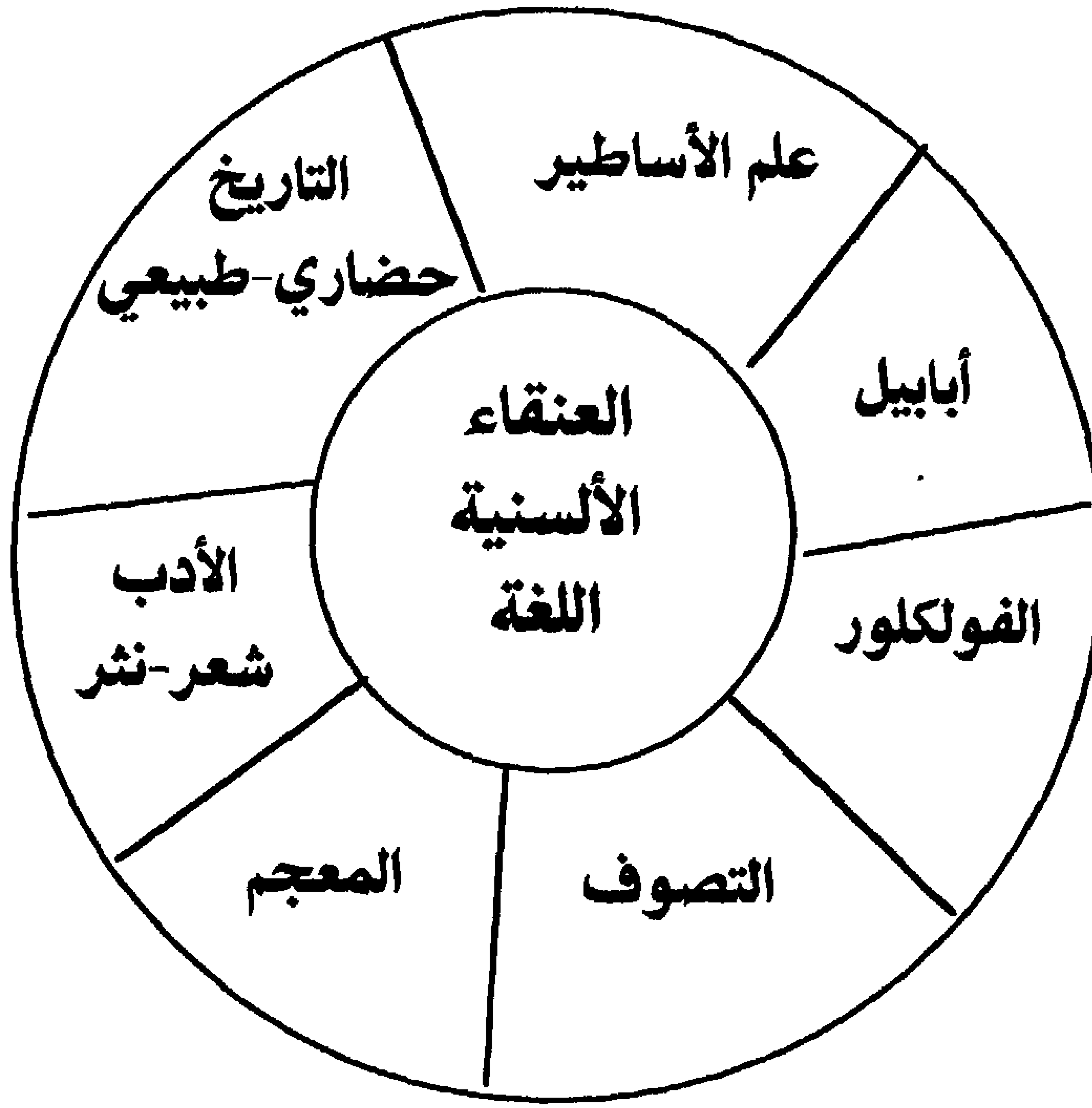
(٣٨) نفس المصدر.

(٣٩) نفس المصدر.

(٤٠) انظر أيضاً القزويني: «عجائب المخلوقات...» على هامش الدميري ص ٢٩٧.

اسم العين عين شميرم ناحية من أصفهان وشيراز، لايضع حامل الماء ظرفه على الأرض ولايلتفت إلى الوراء فيتبع ذلك الماء من الطير الأسود عدد لايحصى ويقتل الجراد. أهل قزوين يطلبون الماء فيقتل الجراد جميعاً الذي يهدد مواسمهم.

دائرة المعرفة
«المرجعيات»



دائرة المرجعيات المعرفية التي تجلت من خلالها الأسطورة تعبيراً عن النظام النسق من خلال السطريمات.

البـــاب الخامس

الفينيق / العنقاء والقصيدة الأوروبية
نماذج
اغريقية-رومانية - لاتينية- مصرية
انجليزية - فرنسية

البا ب الخامس

١- الفينيق وأخطاء الترجمة

٢- فينيق الاغريق والرومان:

هيرودوت (ق٥ قبل الميلاد)

أوفيد (٤٣ق.م-١٧ب.م)

بليني (٧٩ق. م)

لاكتانتيوس (ق٤م)

حور أبولون المصري (ق ٤م)

دانتي الألجيري (ق ١٣-١٤م)

٣- فينيق شكسبير والشعراء الانجليز (ق١٦-١٧)

تشوسر (١٤)، درايدن، ملتون الفينيق في مسرحيات شكسبير قصيدته طائر القمرية والفينيق.

مساءلة

٤- فينيق بول ايلوار (١٩٥١م)

- إضاءة

الفينيق وأخطاء الترجمة

إن أخطاء الترجمة لاتنحصر في اختلاف المفاهيم الصرفية والنحوية في لغتي الترجمة. فهناك ما يسمى بإساءة الترجمة التي يعبر عنها عندنا بالتصرف وأحياناً بالتعريب.

لقد دخل الفينيق إلى نص التوراة نتيجة لأخطاء الترجمة التي انحرفت عن الأصل.

ففي المزامير (XCII) كلمة نخلة ترجمت خطأ إلى الفينيق المعنى الثاني لهذه الكلمة. كما في سفر أيوب ١٨ (XXIX) فإن الفينيق حل محل كلمة (Sand) في ترجمة الاسكندرية في القرن الرابع الميلادي المعروفة باسم (Septuagint)(١). أما في الالياذة في ترجمتها العربية لسليمان البستاني فقد دخلت العنقاء نص الملحمة المذكورة لاجتهاد المترجم الذي انحرف عن الأصل في البيت:

جـوادان عنقــاء أمـهـما وقد علقت من نسيم الهوا

وهما جوادا مركبة أخيل جعلهما هوميروس من جياد الخلد وجعلهما من نتاج (الهربية) والنسيم. والهربية مخلوق خرافي بجناحين كالفرس المسحور في الف ليلة وليلة(٢).

وهكذا، فقد ترتب على أخطاء الترجمة في التوارة أو اجتهاد البستاني في ترجمة الإلياذة أن الفينيق والعنقاء وجدا في نصوص لم يوجدا فيها أصلاً. فأي حكم يستند على وجود كل منهما في تلك النصوص باطل حتما.

ورغم مـا بين العنقـاء والفـينيق من تشـابه فـإن ترجـمـة الواحـد بالآخر-كأنهما مترادفان-أمر فيه قسط كبير من التصرف. فهما طائران مختلفان يدلان على سياق أسطورة واحدة، وأن نجعل منهما طائراً واحداً لضرورة الترجمة أمر لايليق كما فعل أحمد حسن عثمان في ترجمته للكوميديا الإلهية في جزء الجحيم فترجم الفينيق بالعنقاء رغبة في التواصل وإمعاناً في التعريب.

وعلى حين أن أحمد بدوي ومحمد صقر خفاجة يرادفان العنقاء بكل من الفينيق والطائر بنو فإن د. سعيد علي الناصري يسحب اسم العنقاء لاعلى هذين فحسب بل على السيمرغ والسمندل على حدّ سواء وتصبح نصوصه المترجمة معربة لا مترجمة. وقد يقبل المرء المرادفة في الفذلكة النقدية ومقدماتها، أما أن تحل العنقاء محل الفينيق في النصوص الشعرية أو الأمثال فأمر يجب أن نحذر منه. فكان من نتائج ذلك أن حلت العنقاء محل بنو والفينيق والسمندل والسيمرغ في نصوص اغريقية ورومانية ومصرية قديمة وعبرانية وبعض اللغات الأوروبية مما أدى إلى خلل في هوية العنقاء والطيور المشاكلة(٣).

وكنا قد رأينا كيف ألمح الجاحظ إلى أن العنقاء هي السيمرغ عند الفرس ولم يقل أنهما مترادفان إطلاقا.

فالرغبة في التواصل في الترجمة وتجاوز الحواجز الثقافية فيما يختص بالصور والرموز والمصطلح بشكل عام كثيراً ما يؤدي إلي الخلط وتغيير السياقات تغييراً يحرفها عن الأصل كما رأينا في ترجمة التوارة والإلياذة في مفتتح هذه المناقشة.

فالسيمرغ في عصر الامتزاج الثقافي عندنا ترادف مع العنقاء والعنقاء مع السيمرغ ولانفاجأ إذا كان أحمد الغزالي أخ أبي حامد (١١١١م) في ترجمته لرسالة الطير لهذا الأخير قد ترجم العنقاء الرمز المركزي في الرسالة

الى السيمرغ في الترجمة الفارسية فيكون بذلك منطق الطير للعطار قد استعار من رسالة أبي حامد حتى رمزه المركزي. وكما ترادفت العنقاء مع السيمرغ في عصور الامتزاج الثقافي فكذلك نجد في بعض الترجمات الحديثة كيف يدل على السيمرغ بالعنقاء كما دل عليها به في العصور إياها .

إلا أن الاعتماد على الترجمة وحدها لا النص الأصلي ينزع إلى أن يجعل من الطيور المتنوعة طائراً واحداً، أو أنه يخلط بينها خلطاً عجيباً رغبة في الاختزال والتواصل.

كما أن الدميري يميز بين العنقاء والسمندل الذي يدخل النار ولايحترق كما يقول، وعلى رواية أخرى أنه يبيض ويفرخ فيها دون أن يموت، على حين أن د. الناصري يرادف بينهما ويسحب لفظ العنقاء على معظم الطيور المشاكلة في النصوص المترجمة.

فينيق الإغريق والرومان

أيا ما كان الأمر فلقد وصف هيرودوت شكل الفينيق ولونه وهيأته ومصدره ورحلته من الصحراء إلى مصر، وذكر تفصيلات عن جنازة الفينيق الرمزية التي تأخذ شكل البيضة التي تسع جسد الفينيق الأب دون أن تنبثق منها هيأة الفينيق الابن. فولادة الفرخ تأتي أولاً ثم يأتي الموت والجنازة(٥).

ويزعم بليني بأن الفينيق يحس أحساساً مسبقاً بدنّو أجله فيبني لنفسه عشا من التوابل والأطياب ويموت فيه وينبثق من جثة الأب بشكل دويدة صغيرة تصبح في مدى ثلاثة أيام فينيقاً جديداً تام الهيأة ويحمل باقي جثمان أبيه الحبيس في كفنه من الأطياب إلى معبد الشمس من أجل إحراقه(٦).

فالموت أولاً ثم الولادة ثم الاحراق. لكن يتفق نص الأسطورة عند بليني ونص الفيزيولوغوس بولادة الفينيق الجديد من جثمان الفينيق الميت-لاالمحترق-على صورة دودة تكتمل هيأتها فينيقاً جديداً في ثلاثة أيام(٧).

ويعيد أوفيد، الشاعر المتألق، صياغة هيرودوت وبليني لأسطورة هذا الطائر، ويضيف أن الأشوريين يدعونه بالفينيق، وهو يتوالد من نفسه بدون عون خارجي. يتغذى باللبان والبلسم وفي نهاية القرون الخمسة يبني لنفسه عشا من الأعشاب والأطياب في أعلى الأغصان من نخلة متمايلة فينهي حياته بنفسه.

ويولد فينيق طري من جسد الفينيق الأب، وحين يكبر الفرخ يدفع

الأعشاب وينهض من العشب وكابن بار يحمل قبر أبيه «مهده نفسه» إلى مدينة الشمس، ويضع عبئه على أبواب معبدها المقدس(٨).

أما الشاعر لاكتانتيوس، وهو روماني آخر ليس بشهرة أوفيد، ورغم أنه كان يلقب بشيشرون الرومان، فإنه يجعل الفينيق طائراً متوحداً ينطوي على النسك والترهب:

ضخم يأتي من بلاد العرب لكنه خفيف رشيق تملؤه مظاهر الملوك، تستقبله مصر عن بكرة أبيها، وتنقش رسمه على الرخام المقدس تطمح الطيور إليه وعندما تصل إلى الأثير الأعلى، تقفل راجعة بفريضة التقوى لتراقبه من أمكنتها.

«إنه يلد نفسه من نفسه»، ولايعبأ بالشهوة «والموت عنده هو العشق» و«شهوته الوحيدة تكمن في الموت»، هو حفيد نفسه والوالد والولد. وبالموت الكريم يجني حياة الأبدية(٩).

إن نص أوفيد الشعري وقصيدة لاكتانتيوس واضحا الصلة بنص هيرودوت من حيث المضمون، فالمعنى المركزي واحد في النصوص إياها، وهو انبثاق الحياة من الموت والموت من الحياة في تقويم دوري متطاول المدة.

ورحلة الفينيق تتم في النصوص المذكورة بين بلاد العرب ومصر أو معبد الشمس فيها.

وطقس الدفن في البيضة الذي رأيناه في نص هيرودوت يتكرر بشكل مختلف.

ويقول أوفيد عن الفينيق و«كابن بار يحمل قبر أبيه» «مهده نفسه» حين «يكبر الفرخ» «يرفع العش الثقيل» إن فينيقا صغيراً يلد طريا من جسد الفينيق الأب، وأوفيد يكتب شعراً في التحولات يأخذ شكل الأسطورة بينما بليني

(٧٩ق م) قبله يتكلم من زاوية التاريخ الطبيعي لنشوء هذا الطائر الذي امتزج فيـه العلم والأسطورة رغم تواشج الإشارات لاسيما في الكلام عن العش «القبر والمهد».

أما نص لاكتانتيوس فيرتدي صورة بلاغية أكثر فخامة.

ويحول طقس الدفن الذي رأيناه عند هيرودوت وأوفيد إلى معنى مجرد «يلد نفسه من نفسه» مكرراً إشارة أوفيد، لكنه يجعل الموت عشقه الوحيد من أجل حياة أبدية متأبيا على الشهوة ومتعلقاً بالنسك.

وهكذا نجد أن الصورة الطقوسية التي توفرت في كل من نصي هيرودوت وأوفيد انسحبت لصالح المعاني المجردة التي تلبست فخامة موكب الرحلة في قصيدة لاكتانتيوس بدل طقس الدفن أو الموت في نص الآخرين.

أما حور أبو للون، وهو مصري عاش في القرن ٤م، فيقول في مؤلفه «رموز الحروف الهيروغليفية (Hieroglyphica).

كان المصريون القدماء يرمزون بالفينيق إلى العمر الطويل والفيضان والشمس وعودة الغائب إلى وطنه ويرسمون صورته رمزاً لدوران الدهر.

وتتم ولادة الفينيق كما يلي:

«وعندما يحس طائر الفينيق بدنو أجله يلقي بنفسه على الأرض بقوة فتحدث في جسمه فجوة نتيجة لهذا السقوط ومن دمه (Ichor) الذي يتدفق من جراحه، يتخلق طائر آخر، وما أن ينبت للصغير جناحان، حتى يلفظ أبوه أنفاسه الأخيرة عند مطلع الشمس. وبعد موت أبيه يقفل الابن عائداً إلى موطنه الأصلي، بينما يتولى الكهنة المصريون دفن الفينيق الراحل»[١٥].

وهذا النص لايضيف على نواة الأسطورة الأصلية عند هيرودوت

وأوڤيد، لكنه يعطينا جزئية مختلفة حول الموت والولادة، فالموت هنا سقوط الفينيق على الأرض والولادة هي من الدم الذي يتفجر منه.

وتتفق النصوص جميعاً على تأكيدها لولادة الحياة من الموت النواة الأولية في أسطورة الفينيق لكنها لاتتخذ من الرماد والنار رموزاً لهما.

نتساءل هل توفر هذان الرمزان في نصوص أخرى أم أنهما كانا من المفردات الكامنة في الأسطورة وبرزا في زمن متأخر، زمن العرب وأدباء النهضة الأوروبية.

وفي انتظار الجواب نضع بين أيدي القارىء ترجمتنا لقصيدة أوفيد وترجمة القصيدة الرومانية للدكتور سيد أحمد علي الناصري:

يقول Ovid، شاعر الرومانسية المتألق:

«هناك شيء واحد حي ينتج ويتوالد من نفسه بدون مساعدة خارجيةويدعوه الآشوريون بالفينيق وهو لايعيش على الذرة والأعشاب بل على لبان البخور ونسغ البلسم. وعندما يتمّ خمسة قرون من حياته يبني تواً لنفسه عشاً يعمل بمنقار لايكل ومخلب في أعلى الأغصان من نخلة متمايلة، وبعد أن يشيد أساساً من القرفة وحزما ناعمة من الناردين (سنبل الطيب) وقطعاً من لحاء، القرفة والمر الذهبي يتربع عليه وينهي حياته بين الأطياب. عندها، يروون أن فينيقا صغيراً يلد طرياً، من جسد الفينيق الأب، مقدر له أن يعيش عدداً مماثلاً من السنين. وحين يكبر الفرخ ويقوى بما فيه الكفاية ليتحمل العبء، يرفع العش الثقيل من الأغصان العالية، وكابن بار يحمل قبر أبيه، مهده نفسه عبر الهواء الطيع حتى يدرك مدينة الشمس حيث يضع عبئه على الأبواب المقدسة في معبد الشمس(١١).

أما قصيدة لاكتانتيوس، فهي التالية:

إن ضخامة ذلك الطائر، الذي يأتي من بلاد العرب، لايمكن أن تقارن، بأي مخلوق آخر، حيواناً كان أم طيراً. وهو على الرغم من ذلك

لايبدو مترهلاً، مثل الطيور، ذات الأجسام الضخمة بسبب ثقل وزنها، بل إنه خفيف، رشيق، تملؤه مظاهر الملوك.

وعندما يجيء، تخرج مصر عن بكرة أبيها، لتستقبل المعجزة ولكي تحيي الجماهير ذلك الطائر النادر بالتهليل، وعلى الفور، ينقشون على الرخام المقدس رسمه، ويسجلون الحدث، والتاريخ بعنوان جديد.

وتتجمع حوله الطيور، من كل جنس، ولايجيش بأي منها رهبة، أو خوف، لكنها عندما تصل إلى الأثير الأعلى، تقفل في الحال راجعة، مكتفية بمتابعتها من أمكنتها.

آه منك ياطائر السعد، والختام السعيد! يامن جعله الله، يلد نفسه من نفسه، وسواء كان أنثى أم ذكراً، أم لاهذا ولاذاك، أو حتى كليهما معاً، إلا أنه طائر لايعبأ بشهوة الجماع.

فالموت عنده هو العشق، وشهوته الوحيدة تكمن في الموت إنه يشتهي الموت حتى قبل أن يولد، وهو نفسه حفيد لنفسه، لأنه الوالد والولد، وهو الذي يرعى نفسه، والمربي الأبدي لنفسه، لكن الحال لايدوم، لأنه كان نفسه ولم يعد نفسه، فقد جنى بالموت الكريم حياة أبدية(١٢).

وواضح أن هذه النصوص الاغريقية الرومانية من هيرودوت إلى أبولون المصري تؤكد على سياق الموت والحياة للفينيق، إن تصريحاً وإن تلميحاً. وتروي ذلك كله كحقيقة خارقة، لكنها لاتتضمن مفردات الاحتراق والولادة ولاتنطوي على توظيف ،اليغوري للأسطورة. هذا التوظيف يبدو مداورا في قصيدة لوكتانتيوس، فهي تحتفل بالترهب والنسك فتمس المرموزة ولكنها لاتتقمصها.

إن الاحتفال بالفينيق كمرموزة تمتد خيوطه إلى «الفيزيولوغوس» لكن في الشعر نجده أول ما نجده في الكوميديا الإلهية لدانتي.

إذ أنه يبرز بروزاً جلياً في جحيم دانتي فلا ينطوي نصّ الأسطورة على مفردات الاحتراق والولادة فحسب، بل يستخدمها استخداماً رمزياً اليغوريا ويتحول بسياق الفينيق من أسطورة التجدد إلى فينيق العذاب الذي يتكرر إلى مالانهاية. فيصور لنالصا في عذاب الجحيم الدائم، لايحترق إلا ليولد، ولايولد إلا ليموت في النار، كأنما يتكلم دانتي عن عذاب بروميثوس وعقابه أوسيزيف فتتلبس الأسطورة الاغريقية سياقاً مسيحياً عن العقاب في الآخرة وتتحول من تجدد الحياة إلى تجدد العذاب متوسلة صورة الفينيق المهاجر من الرمال العربية.

ويصف دانتي اللص في الجحيم في الأنشودة الرابعة والعشرين كما يلي:

١٠٠ـ. . . كما اشتعل هو واحترق، وكان عليه أن يتحول كله الى رماد وهو يسقط.

١٠٣ـ وبعد انحلال هكذا، فوق الأرض، تجمع الرماد من تلقاء نفسه واسترجع توا شكله الأول.

١٠٦ـ وهكذا، يؤكد كبار الحكماء أن (العنقاء) الفينيق تموت ثم تولد من جديد عندما تقترب من تمام الخمسمائة عام.

١٠٩ ـ ولاتتغذى في حياتها بالعنب ولا الحب، ولكن بقطرات البان والحمامي (نوع بهار) وحدها والمر والناردين هما آخر لفائفها(١٣).

ويمثل دانتي آخر شعراء اللاتين وأول شعراء عصر النهضة لكونه انتقل بلغة الأدب من اللاتينية إلى الإيطالية الرومانسية لاسيما في كوميدياه.

أما من الناحية الشعرية فإليوت كان يعتبره جزءاً أساسياً من ميراثه الشعري إلا أنه عبر عن التجربة المسيحية من خلال أساطير الخصب

وطقوسه رغم أنه لم يتخل عن تقنية المرموزة التي ورثها من دانتي لكنه وظفها في سياقات حديثة لاسيما في قصيدة الأرض الخراب .

وكان استاذنا روي بتن هاوس في الأدب المقارن في جامعة انديانا (١٩٦٨م) يؤكد أن فهم إليوت فهما صحيحاً لايمكن أن يكون خارج إطار دانتي وشكسبير .

الفينيــق عنــد شــكسبير
والشــعراء الإنجليــز★

في مشاكل الترجمة

إن مشاكل الترجمة من الإنجليزية إلى العربية كثيرة وأكثرها طرافة ترجمة الجنس العاقل في لغة النحو لأن العاقل في الترجمة يتطابق في اللغات كافة والخلاف على غير العاقل.

وعلى سبيل المثال الشمس بالعربية مؤنثة (She) وبالانجليزية مذكر (He) على عكس القمر فهو مذكر بالعربية (He) ومؤنث بالانجليزية (She).

وينطبق الخلاف على القمرية فهي مؤنث بالعربية خلافاً للانجليزية ومذكر إذا قرن بالطائر. بينما الفينيق (Phoenix) مذكر لا أنثى له، إنه جنس وحده في اللغات الاغريقية والرومانية والأوروبية.

بينما العنقاء - وهي بديل الفينيق - بالعربية لاتذكر على (أعنق) بل يقال عنقاء ذكر وعنقاء أنثى.

لذلك اقتضى التنويه حتى لاتلتبس سياقات الترجمة على القارىء العربي.

الفينيق عربي

منذ القرن الثاني عشر الميلادي نقع على صور للفينيق في المصادر

★ الترجمات كلها من صنع كاتب هذه الدراسة.

اللاتينية عن الطيور. ومن قبل اللاتينيين يصرح هيرودوت الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بأن الفينيق يجيء إلى مصر من بلاد العرب.

والجدير بالذكر أن شكسبير يذكر في مطلع قصيدة ترجمناها له أن الفينيق يصدح على «الشجرة العربية الوحيدة»[١٤] وأن طائر القمرية والفينيق يهربان معاً في لهيب مشترك. والأغلب أن المصادر اللاتينية قد استقت معلوماتها من هيرودوت عن هذا الطائر الأسطوري وعن مصدره وهويته. كما عند أوڤيد في التحولات.

لكن أوروبا عصر النهضة من أين استقت معلوماتها عن هذا الطائر؟ هل تعرفت عليه في المصادر العربية كما فعلت في الطب والفلسفة ثم تجاوزت بعد ذلك هذه المصادر إلى الأصول اللاتينية والاغريقية أم تعرفت عليه رأساً في هذه الأصول دون الوسائط العربية.

إنه سؤال يستحق الطرح لأهميته من حيث تاريخ الأسطورة وتاريخ الأفكار لاسيما أسطورة الفينيق بالذات.

شكسبير وابن سينا

تذكرني أيضاً هذه القصيدة لشكسبير بقصيدة «النفس» لابن سينا:

هبطت إليك من المحل الأرفع حسناء ذات تعزز وتمنع[١٥]

وقد عارضها أمير الشعراء أحمد شوقي بقصيدة مماثلة.

ورغم إشارة المحرر الانجليزي إلى قراءة قصيدة شكسبير من قبل الشعراء الشباب في العصر الحديث كنص سريالي قبل أن توجد المدرسة السريالية إلا أنني أراها من الشعر الفلسفي على الطريقة الصوفية التي ترجع المتعدد إلى الواحد والجزء إلى الكل.

وأعترف بأن السريالية كمذهب متداخلة بالتصورات والفكر الصوفي. بينما ابن سينا يتكلم عن تجليات الواحد في المتعدد في قصيدته المذكورة آنفاً.

وقد تصور أفلاطون النفس وجاراه الشعراء بأنها حصان ذو أجنحة هبطت من الأعالي غذاؤها الجمال والحكمة والصلاح. بينما النفس عند شكسبير في القصيدة التي نحن بصددها تزدوج بصورتي طائر القمرية والفينيق اللذين يهربان في لهب مشترك، والحب في توأم لكنه جوهر بدون قسمة حيث ينتفي العدد.

ولربما تكون قصيدة ابن سينا هذه قد ترجمت إلى اللاتينية، فنصوص ابن سينا الطبية كالشفاء والقانون كانت حتى نهاية القرن السادس عشر من الكتب المقررة على طلاب الجامعات الغربية كأكسفورد والسربون وهو والغزالي وابن رشد كانوا من أعلام الثقافة في العالم اللاتيني، حتى أن دانتي في كوميدياه الإلهية (١٣٠٥م) في قسم الجحيم وضع كلاً من ابن سينا وابن رشد وصلاح الدين الأيوبي في «الليمبو» مع فلاسفة الإغريق ومفكريهم. فهم لايذوقون عذاب النار لما حازوه من نعمة الفكر أو نعمة الشجاعة والخلق بالنسبة لصلاح الدين. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة التي كانت للفلاسفة الرواد من المسلمين في صرح الثقافة اللاتينية وعصر النهضة الأوروبية منذ وقت مبكر.

أما صلاح الدين فمعلوم تاريخياً أنه عندما انتصر على الصليبيين في القدس عاملهم بسماحة ونبل وحماهم وأجلاهم منها بأمان إلى عكا آخر معاقلهم. مما اكسبه شهرة واسعة واعتباراً عالياً في نظر أوروبا المهزومة(١٦).

مهما يكن، فإن قصيدة شكسبير التي نترجمها هنا لأول مرة تشهد للفينيق - بديل العنقاء العربية - بأصوله العربية في نص شعري من هذا الوزن.

وشعرنا العربي الحديث لم يستعر الفينيق من أوروبا بل إنه وفد إليها من رمال الصحراء العربية.

وليس غريباً أن يسترد شعرنا العربي الحديث هذه الرموز وليس غريباً أن يكون دونيسيوس شرقياً، وأدونيس سوريا، وعشتار بابلية من أصول يمنية، فرفقا يا أيها النقاد بالأسطورة والرمز. لابد من البحث العلمي قبل إجراء الأحكام.

تشوسر وشكسبير

لقد رحب الشعراءالانجليز بالفينيق . وزينوا به أشعارهم بدءاً من تشوسر (١٣٤٠-١٤٠٠م) الذي يصف «الدوقة» كما يلي:

لقد تمثلت لعيني بحق

فينيق جزيرة العرب الأوحد

لم تكن حياتها غير مرة واحدة

ومن غير أن تعلم لم أعرف مثلها(١٧).

ويقول وليم شكسبير في مسرحية العاصفة:

«الآن مؤكداً أعتقد. . . أن في جزيرة العرب يوجد شجرة واحدة هي عرش الفينيق، فينيق واحد الآن يحكم هناك(١٨).

وفي الجزء الثالث من مسرحية هنري السادس يغير أيضاً شكسبير الصورة التقليدية للطائر ويجعله يعبر عن التوق إلى الثأر فيقول:

ورمادي، كالفينيق يمكن أن يلد

طائراً سوف يثأر منكم جميعاً(١٩).

ويقول في مسرحية «هنري الثامن»:

«وعندما يموت طائر الأعجوبة، الفينيق الأنثى تضع من رمادها وريثا آخر»(٢٠).

وبهذا يخرج شكسبير على إجماع اليونان والرومان وأوروبا بعدهما على رهبانية الفينيق وتفرده وذكورته. ففي كلا قصيدته «الفينيق والقمرية» ومسرحية هنري الثامن يجعل له أنثى تؤنس وحشته وتصنع له من رمادها وريثاً آخر.

ترجمة القصيدة مصدرة بكلمة المحرر (A.L.Rowse) لأعمال شكسبير الكاملة – المجلد الثاني – لندن.

الفينيق وطائر القمرية

١٦٠١

في عام (١٦٠١م) أسهم شكسبير مع دراميين آخرين – جونسون – تشابمان – مارستون – في كتاب بعنوان «شهيد الحب» أنتجه روبرت تشستر على شرف السعادة الزوجية لجون سالزبري وزوجته أو رسولا ستانلي من عائلة دربي.

كان سيرجون «مرشحاً لرتبة فارس» «Esquire» في حرس الملكة. وابن عم أو خال الملكة البعيد. ومن الطبيعي أن يأتي هؤلاء الكتاب على تماس معه أثناء عرض مسرحياتهم في البلاد.

أسهم شكسبير بقصيدة غريبة يعترف بها كل الشعراء لأنها عمل سام كما هي. فهي ممثلة بالرمز ولها شعبية بين الشعراء الفتيان لما فيها من عنصر ميتافيزيقي، واليوم تقرأ (كأنها) إغارة على السريالية «كشف سريالي»، عليها مسحة الابتسامة الملغزة التي يستطيع الشاعر أن ينسحب دوماً من ورائها من استعراضية المسرح الكبير، إلى خصوصية حياة الشاعر. إنها حملت سمته في الكلمات النادرة التي أحب أن يستخدمها «البشير» عوضاً عن «السابق» وولعه بالكلمات المؤثرة التي تنتهي بـ «Ive» « » على سبيل المثال. ورجل المسرح ينطق في قوله:

الأسميان وكوكبا الحب

كجوقة لمشهدهما المأساوي

ولكن القصيدة لاتعدو كونها شاهدة على حب ميت أكثر منها احتفالاً بحب حيّ:

هكذا أحبا كما الحب في توأم

حوى الجوهر لكن في واحد

اثنان متميزان بغير انقسام

هناك ذُبح العدد في الحب

أين قرأنا ذلك من قبل في غير «السونت» (Sonnet).

دعني أعترف أننا نحن الاثنين يجب أن نكون توأما.

رغم أن حبنا اللامنقسم هو واحد.

آنئذ (في هذه اللحظة)، بعد ثورة أسكس حكم على ساوثها متن بالإعدام وكان رهن الاعتقال في «البرج»[٢١].

الفينيق وطائر القمرية(٢٢)

دع الطائر ذا الأغنية الصداحة،
على الشجرة العربية الوحيدة،
يكن نذيراً حزيناً ونفيراً،
تطيع الأجنحة الطاهرة صوته.

ولكن أنت أيها الغراب الناعق،
السابق الكريه للشيطان،
عراف نهاية الحمى،
لاتدن من هذا السرب!

احرم من هذا المجلس،
كل جنح كريه طاغ،
إلا النسر، الملك ذا الريش،
دع المأتم صارما للغاية!!

دع الراهب بمدرعته البيضاء،
فالترنيمة المأتمية يمكن
أن تكون وزة الموت الغاطسة،
لكي لاينقص القداس طقسه

وأنت أيها الغراب المعمر حيوات ثلاثا
يامن جنسك الأسود يصنع،
مع النفس الذي تزفر وتشهق،
سوف تمضي بين نّواحينا .
هنا الترنيمة سوف تبدأ
الحب والولاء ميت
الفينيق وطائر القمرية هربا
في لهيب مشترك من هنا .

هكذا أحبا كأن الحب في توأم
حوى الجوهر ولكن في واحد
اثنان متميزان بدون انقسام
حيث ذُبح العدد في الحب

القلوب بعيدة ولكنها ليست متفرقة
مسافة وما من فضاء بينها
بين طائر القمرية ومليكته
لكن فيهما كانت الأعجوبة

هكذا توهج الحب بينهما
وأن طائر القمرية وجد ما يناسبه
يلتهب في مرأى الفينيق
كل منهما كان كنزا للآخر

هكذا كان حس الملكية مروعاً،
وأن النفس ليست هي النفس
طبيعة واحدة باسمين مختلفين
لم تدع باثنين أو بواحد

العقل ممتزج في ذاته،
رأى القسمة تنمو معاً،
إنهما لذاتهما، لكن كل منهما لم يكن الآخر،
بسيطين كانا مؤتلفين ائتلافاً تاماً.

لقد صرخ العقل: ما أصدقه من توأم
يبدو هذا الواحد المنسجم
الحب معه حق أما العقل فلا
إذا كان كل قسم يبقى هكذا.

وهكذا ألف هذه الترنيمة المأتمية
للفينيق وطائر القمرية،
هما الاسميان وكوكبا الحب
كجوقة لمشهدهما المأساوي

ترنيم مأتمي

الجمال والصدق والندره
والنعمة في منتهى البساطة
هنا تستقر موصدة في رماد

الموت هو الآن عش الفينيق
وسيبقى الصدر الوفي
لطائر القمرية إلى الأبد
لم يخلفا أية ذرية :
لابسبب الشيخوخة
إنها العفة المتزوجة .

قد يتجلى الصدق ولكن لايكون
الجمال يتباهى ولكنه ليس هي؟
الصدق والجمال مدفونان معاً .

لجرة الرماد هذه دع هؤلاء يجددون
من هو صادق أو وسيم
وتأوه صلاة لهذه الطيور الميتة .

درايدن وملتون

وقد تكلم عن الفينيق بعد شكسبير في القرن السابع عشر كل من درايدن وملتون، ، فأولهما يقول من نص شعري :

ولكن من نفسه فقط ينبثق الفينيق
مولودا من ذاته . ينجبه اللهب الأم والأب
الذي فيه احترق طائراً آخر ولكنه نفسه(٢٣) .

أما ملتون فيأتي على ذكر الفينيق سياقا لااسما في (FineSamson Agonistes) وهي قصيدة مسرحية درامية مستوحاة من التوارة عن شمشون العبراني ودليلة الكنعانية .

وفي خاتمتها يصف شمشون بطل المسرحية الذي يدمر نفسه ويدمر أعداءه على لسان إحدى الشخصيات فيقول:

ولكن رغم أنه كفيف البصر،
مزدرى وظن أنه منطفىء تماماً،
أضاء بعينين جوانيتين
وشبت فضيلته النارية
من تحت الرماد شعلة مفاجئة
وحالما اتى تنّين المساء،
مهاجماً الطيور الجاثمة،
واصطفت أعشاش الطير
المدجن الريفي هدفا له، كنسر
يندفع رعده الذي لاغيم له على رؤوسهم
وهكذا فالفضيلة الممنوحة للضياع
مثل ذلك الطائر الذي ينجب نفسه
تلتجىء إلى الغابات العربية
التي لايعرفها ثان أو ثالث
وتنجب في كل لحظة قربانا للنار
من رحمها الرمادية الحبلى
تنهض وتتكاثر وأكثر ما تكون قوة
حين يقدر لها أن تكون خاملة خامدة
ورغم أن جسدها يموت فإن صيتها يبقى
طائراً من جيل إلى جيل عصوراً من الحيوات(٢٤)

نتيجة

لقد أكد كل من شكسبير ودرايدن وملتون في استخدامهم لأسطورة

الفينيق على سياق الاحتراق والولادة من الرماد، على حين أن تشوسر اقتصر على تشبيه تفرد «الدوقة» وتميزها بتفرد الفينيق وتميزه، وعلى حين أن شكسبير وملتون يستخدمان الأسطورة كمرموزة (Allegory) يقصدان لامعناها الظاهر بل ما ينطبق منها على جون سالزبري وزوجته او رسولا كشهيدين للحب في قصيدة شكسبير، وشمشون الذي يدمر نفسه دفاعاً عن جنسه في شعر ملتون، فإن استخدام درايدن لها يظل في إطار التضمين، لكن تميزت قصيدة شكسبير ومقطع ملتون ببعد فلسفي يعمق معنى الأسطورة ويزيدها من حيث الشكل جمالاً على جمال بالصياغة الشعرية المبدعة.

مهما يكن من أمر فقد قال (Lane) المستشرق الانجليزي المعروف «إن العنقاء تذكرنا بالفينيق»[٢٥] فالفينيق في سياقات شكسبير يذكرنا بالعنقاء. فهو لايبني عشه إلا على «الشجرة العربية الوحيدة» وخلافا للميراث الاغريقي الروماني الأوروبي يصبح الفينيق عند شكسبير كالعنقاء عند القزويني والدميري ذكراً وأنثى والأنثى التي تلد من أجل الثأر والرماد الذي ينجب من أجله أيضاً.

إن تشوسر وشكسبير وملتون يؤكدون أن الجزيرة العربية -كهيرودوت من قبل - هي مصدر هذه الطائر الأسطوري، ويتميز عنهما شكسبير بسياقاته التي تذكرنا بسياقات المصادر العربية إياها بالكلام عن أنثى الفينيق بينما ظل راهبا ذكراً في النصوص الكلاسيكية الغربية.

وتستمر نسبة الفينيق/ العنقاء إلى أرض العرب حتى في النصوص الحديثة وها هي Silva Towsond Warner تحدثنا عن اللورد الذي يشتري لها العنقاء من بلاد العرب وتأتي بها إلى انجلترة الباردة حيث تصبح سلعة للفرجة. فبعد أن كانت رمزاً للخلود والتجدد تصبح تسلية للنظارة في زحمة العالم الحديث. لكن العنقاء تتمرد على هذا المصير المهين وتحرق نفسها والنظارة لتلد من جديد أسطورة رقيقة.

مسـاءلـة

من أين أتى الشكل الكامل للأسطورة في عصر النهضة المنطوي على ثنائيـة الحيـاة والموت؟ ومن أيـن أضاف الأوروبيون مفردتي الرماد والنار والولادة عبرهما؟!

ما رأيناه عند هيرودوت وبليني وأوفيد ولاكتانتيوس وحور أبو لون يقتصر على الموت والولادة بدون رماد أو احتراق.

والملاحظ أن الفينيق في رواية هيرودوت أب وابن، الابن هو الذي ينقل الأب العجوز إلى معبد الشمس ويقوم بحفر البيضة ومراسم الدفن دون إشارة صريحة إلى الولادة. فهي تحصل قبل الدفن فالفينيق الفرخ يلد وينقل أباه الى معبد الشمس ليدفنه بينما ولادة العنقاء عند القزويني تحصل قبل الموت بالنار. وعند أوفيد يحل العش من الأطياب والتوابل محل البيضة دون وسيط ومنفرداً يواجه الفينيق الموت ويفرخ الجسد الحي من الجسد الميت فينيقاً طرياً.

والنص الروماني لقصيدة لاكتانتيوس لايشير إلى مراسم الدفن بل إنه طائر «يعشق الموت» ويلد نفسه من نفسه.

أما حور أبولون المصري فيحدث السقوط فجوة دامية في جسد الفينيق منها يتخلق فينيق آخر.

وفي الروايات الخمس يسيطر العنصر الأسطوري على موضوع الولادة، أما الموت فيحدث في نص هيرودوت، وعند بليني وفي نص أوفيد، حين يتم الفينيق دورة الخمسمائة سنة. يتهيأ القبر والمهد في آن ليتم امكان تكرار الولادة والموت كل دورة.

وفي نص حور أبولون يحدث الموت بالصدمة دون وسيط وتقوم الولادة من الدم المتفجر.

أما في نص القزويني، عن القوقيس، فبالرغم من الموت بالاحتراق والنار، تحدث النار بشكل يعرفه العقل العلمي من احتكاك منقار بمنقار كذلك الولادة من الرماد الذي يهطل عليه المطر فيبزغ الطائر الجديد دودة (نطفة فعلقة) فخلقة سوية وقبل هذا وذاك هناك دائماً إن في رواية قوقيس أو رواية العنقاء ذكر وأنثى.

وكان بليني يسخر من الأطباء من معاصريه الذين يصفون حبوباً مركبة من عش الفينيق أو رماده، لكن بليني يعكس العلاقة فيجعل الموت أولاً، ثم الولادة ممثلة بالدودة من الجسد الميت ولاذكر للاحتراق والنار.

والموت بالاحتراق بالنار والولادة من الرماد لم يشكل ثقلاً مركزياً في الأسطورة إلا في عصور متأخرة كلوديان في القرن الرابع الميلادي يتكلم عن مفردة الرماد والنهوض منه مما يشكل نواة الأسطورة أي الموت والحياة تشكيلاً آخر يستتب فيها في عصر النهضة الأوروبية وإن كانت خيوطه تمتد إلى العصور المسيحية الأولى وخيوط أخرى تمتد باتجاه المصادر العربية.

المهم أن قلب نواة الأسطورة التي رواها هيرودوت (ولادة فرخ الفينيق وموت أبيه) إلى موت الفينيق فولادة فينيق جديد عند بليني هو تحول أساسي في الأسطورة المذكورة. والفيزيولوغوس يتبنّى هذا السياق بينما عنقاء القزويني تقارب فينيق هيرودوت إلاّ أن الموت بالنار عند القزويني يبرز إلى مقدمة الأسطورة.

أما رواية القوقيس التي يسندها القزويني إلى «تحفة الغرائب» فتلتقي في مجملها مع الفينيق، فينيق عصر النهضة والفيزيولوغوس.

والفرق بين هيرودوت وبليني كالفرق بين عنقاء القزويني والفينيق، هو في إعادة مفردات الأسطورة لاسيما الولادة والموت، إذ تصبح موتا وولادة بالاحتراق والنهوض من الرماد.

ولامشاحة أن بعض الأساطير وما تنطوي عليه من أفكار، مشتركة بين حضارتين أو أكثر. فتقمص الإنسان لروح الطير أو الطير لروح الإنسان كان معروفاً لدى المصريين القدماء والآشوريين والعرب. كما تدلي به فنونهم التصويرية في جداريات ما نزال نشاهد بعضاً منها في المتاحف المعنية، لدى العرب في شعرهم لأنه في القديم فنهم الأول.

يقول ذو الأصبع العدواني في قصيدته النونية المشهورة:

ياعمر إن لم تدع شتمي ومنقصتي

أضربك حتى تقول الهامة اسقوني

ويشير البيت إلى أن العرب في الجاهلية كانوا إذا قتل لهم قتيل ولم يثأر له تخرج الروح من هامته بشكل طائر تصيح اسقوني اسقوني حتى يثأر له فتهدأ الروح وتزول الهامة الطير(٢٦).

وكان لدى الصين القديمة اعتقاد بهذا المعنى. ففي زمن امبراطور أسطوري اسمه هوانغ تي، يفترس فهد امرأة وبعد دفنها يطير طائر من قبرها صائحاً إن المرأة قتلت خطأ وهذا الطائر كان روحها(٢٧).

الاتفاق حاصل كما نرى في شكل الأسطورتين العربية والصينية ورمزهما سيما الطائر، لكنه في العربية يخرج من رأس المغدور بينما يخرج في الصين من قبر المرأة المفترسة، وفي كليهما يصيح الطائر يبلغ رسالة محدودة، لكن الأسطورة العربية تخدم غرضاً اجتماعياً قبلياً وتقيم نصاب العدالة بالثأر بينما الأسطورة الصينية تغذي الخيال الإنساني بتقمص الإنسان لروح الطير أو الطير لروح الإنسان.

هل اتفاق أسطورة القوقيس عند القزويني والفينيق لدى كتاب الفيزيولوغوس هو من هذا القبيل؟ في صورة الفينيق كما تابعناها عند هيرودوت وبليني وأوفيد ولاكتانتيوس وحور أبولون لم نجد مفردتي الرماد والنار، الاحتراق والولادة وإن كنا وجدنا الحياة والموت أو الموت والحياة.

فمن أين أخذت أوروبا النهضة هاتين المفردتين وهما متوفرتان في المصادر العربية «تحفة الغرائب» و«عجائب» القزويني وحياة الحيوان الكبرى للدميري.

إن تواتر الحياة والموت في النصوص الاغريقية والرومانية يقابله تواتر الرماد والنار والولادة في النصوص العربية ونصوص أوروبا النهضة. وهي تجعلنا على يقين من أن الفينيق ليس طائراً جاء من بلاد العرب وصحرائهم فحسب، بل إن الأسطورة ذاتها تحتفظ بكامل جوهرها وهويتها مضموناً ونواة وإطاراً ومفردات في مصادرنا القديمة أيضاً.

ويبقى الفرق الذي يعول عليه بعض الدارسين لنصي الأسطورة في المصدرين العربي والأوروبي، هو أن الأسطورة الفينيق انتقلت من سياق وإطار الموقف الطبيعي لهذا الطائر إلى الموقف الأخلاقي أو الإنساني الذي حول الأسطورة المذكورة من طرفة غريبة عن حياة مملكة الطير إلى رمز أسطوري يرتبط بمنظومة القيم الإنسانية والتعبير عنها، وهو أمر شاهدناه بوضوح في عنقاء أبي حامد وسيمرغ العطار.

وإذا كان السياق الطبيعي قد هيمن على طائر القوقيس فإن هذا السياق نفسه ظل مسيطراً على أسطورة الفينيق حتى مشارف عصر النهضة الأوروبية إذ معها أصبح رمزاً للبعث في نهاية الأمر وتعبيراً أسطورياً عن بداية أمل جديد بعد كارثة ما أو أزمة.

نلمح خيطاً متصلاً بين رواية بليني والفيزيولوغوس والقزويني أو مصادره كما يلي:

الفينيق الابن يبزغ من جثمان الفينيق الأب عبر الدودة عند بليني ثم يأتي الاحتراق والرماد ثم بزوغ الدودة، فالفينيق الفرخ في الفيزيولوغوس. أما القزويني فهناك في نصه امتزاج للعناصر لاتجده في المصادر الأخرى: النار والرماد والمطر ومن ثم يأتي بزوغ الدودة التي تصبح فينيقا جديداً (قوقيس).

إننا مقتنعون أن المصادر المتأخرة كانت في أغلب الأحيان تعيد صياغة المصادر المتقدمة عن أسطورة الفينيق وتضيف إليها عناصر جديدة تعبر عن أفكار العصر من عبادة الشمس إلى رمز الخلود إلى معاني الموت والولادة، ولكن البحث عن أصول أسطورة هذا الطائر كما تقترح الموسوعة البريطانية يجب أن يجري «إما في ميراث الحبشة أو مصر أو آشور أو العرب» ورأينا أنه ربما كانت هذه الأصول متوفرة فيها جميعاً على غرار أساطير الخصب كما يحدثنا فريزر في «غصنه الذهبي»[٢٨].

ولقد عوملت العنقاء معاملة الأسطورة منذ رسالة الطير لأبي حامد الغزالي، فالخطاب البلاغي عندنا هو العنقاء ككناية تطور إلى خطاب أسطوري، وقد أدى ذلك إلى تداخل العنقاء بالسميرغ والسيمرغ بالعنقاء وكان منطق الطير للعطار من نتائج هذا التداخل.

وبقي الخطاب العلمي الذي أعقب ذلك تاريخياً في كل من العنقاء والقوقيس معزولين عن الخطاب الأسطوري حتى جاء شفيق معلوف ورادف ما بين الفينيق والعنقاء في عبقر إبداعاً ونقداً تأثراً بالآداب الغربية.

كذلك التعامل مع الفينيق عند أوڤيد ولاكتانتيوس ظل امتداداً لما جاء به هيرودوت عن الأسطورة بينما تطور خطاب بليني الطبيعي واتخذ صورة الأسطورة كاملة في شكلها الحديث في الفيزيولوغوس لكنه ظل خطاباً علمياً يدور حول الخارق من الحيوان كما عند القزويني والدميري وظل ذلك سائداً حتى عصر النهضة حيث اكتسبت الأسطورة دلالاتها الانسانية

في الشعر ولنعترف بالفوارق الدقيقة بين ما رواه القزويني عن طائر العنقاء وما رواه عن طائر القوقيس. فالعنقاءذكر وأنثى وحين يفقس فرخهما من البيضة فإن كان ذكراً يولد العنقاء النار [بحك] المنقار فيضرم اللهب في الأحطاب التي تجمعها الأنثى في العش ويدخل العنقاء الأنثى النار ويبقى الذكر زوجاً للأنثى النار ويبقى الذكر زوجاً للأنثى الفرخ والعكس بالعكس.

فمنظومة الأسطورة على هذه الحال هي ولادة فاحتراق لااحتراق وولادة كما استقرت عليه أسطورة الفينيق في أوروبا النهضة ويبقى مصدر الفينيق عربياً بعامة ومصدر العنقاء من الهند وفارق العمر ١٧٠٠ سنة لها، وخمسة قرون للفينيق. أما القوقيس فكالفينيق تماماً احتراقاً وولادة.

«تحفة الغرائب» هو المصدر الأخير الذي اعتمده القزويني في وصف الطائر قوقيس والذي يتضمن كامل الأسطورة، أسطورة الفينيق كما ترد في المصادر الأوروبية بدءاً من الفيزيولوغوس. فالقزويني في روايته عن العنقاء من جهة وطائر القوقيس من جهة أخرى طابق بينهما في أغلب نويات الأسطورة لكنه لم يشر صراحة أو مداورة إلى أنهما طير واحد.

لكن كلا الروايتين يعين مصدر الطائر من الهند، وكلاهما يولد النار بواسطة المنقار. فالقوقيس يحك منقاره بمنقار الأنثى فيحترقان ويولد من النار الحاصلة والرماد نسل جديد.

ورواية القزويني عن «تحفة الغرائب» تعطي لمفردة الرماد ثقلاً في النص لايوجد في روايته عن العنقاء رغم تطابق الروايتين في باقي العناصر إلى حد بعيد.

كيف نفسر هذا الاتفاق بين أسطورة الفينيق كما جاءت في مصادر أوروبا النهضة ووصف القزويني نقلاً عن تحفة الغرائب لطائر القوقيس وهل هذه الكلمة تصحيف للفونكس أم أن الفونكس بديل إغريقي للقوقيس الذي احتوى وصفه-عند القزويني-على كامل الأسطورة.

هل يمكن أن يكون الأمر توارد أساطير على نسق توارد الخواطر في السرقات الشعرية أو وقع الحافر على الحافر؟.

قد يكون ذلك ولكن العقل المحاكم يقول:

أما أن يكون صاحب تحفة الغرائب الذي استشهد به القزويني قد ترشحت إليه هذه الأسطورة من الميراث الاغريقي الروماني الاسكندري (الفيزيولوغوس) كما ترشحت إلى أوروبا النهضة، أو أوروبا النهضة عرفت أيضاً نص «تحفة الغرائب» من المصادر العربية فانثالت عليها أسطورة الفينيق من مصدرين اغريقي روماني وعربي إسلامي.

قصيدة لبول إيلوار

الفينيق
الموت والحب والحياة

رأينا فيما سلف كيف يتعامل دانتي وشكسبير والشعراء الإنجليز مع أسطورة الفينيق وفيما يلي نسلط الضوء على نموذج فرنسي حديث في التعامل مع الأسطورة نفسها.

في عام ١٩٤٩م أثناء رحلة إلى المكسيك، التقى الشاعر بول إيلوار بدومنيك التي تزوجها في العام نفسه. وصورتها هي التي تسيطر على مجموعته الشعرية التي بعنوان «الفينيق».

والفينيق هو الزوج-آدم وحواء-الذي يكون الأول، ولا يكون كما يقول إيلوار نفسه. أحياناً وليس دائماً الالهام العشقي يتمدد في الالهام الاجتماعي والإنساني(٢٩).

* بول إيلوار:

شاعر فرنسي ولد في سانت دنيس (١٨٩٥-١٩٥٢) وامتاز باتجاهه السريالي في المراحل المبكرة من شعره (عاصمة الألم ١٩٢٦) وانخرط في حركة المقاومة للاحتلال النازي لفرنسا (الشعر والحقيقة ١٩٤٢) كما انتمى للحزب الشيوعي الفرنسي (درس في الأخلاق ١٩٤٩) لكنه لم يتخل عن مفهوم مرن للوجود «العيون الخصبة أعطية لنا لنرى والرغبة الصلبة لنستمر»(٣٠).

الفينيق

الموت والحب والحياة★[٣١]

اعتقدت أني قادر على تحطيم الأعماق الشاسعة
بحزني* عاريا بلاتماس ولاصدى
إني تمددت في سجني صوب البوابات العذراء
كميت معقول عرف أن يموت
ميت غير متوّج إلا بعدمه
إني تمددت على العبثيات الغامضة
لسم امتصه حب الرماد*
فالوحدة بدت لي أكثر عنفا من الدم
أردت أن أفكك الحياة
أردت أن أقسم الموت بالموت
محيلاً قلبي إلى فراغ والفراغ إلى الحياة
محو كله لم يكن هناك زجاج نافذة ولابخار
لاأمام ولا وراء ولاتمام
أزلت ثلج مفاصل أطرافي*

---

* من موت نوسش، وهي زوجته السابقة.
* إغراء الانتحار
* كنت تخليت عن رجاء وجود آخر.

وأزلت الهيكل الشتوي
لأمنية الحياة التي تلغي ذاتها*
أتيت أنت فتوقدت النار من جديد
استسلم الظل والبرد في الأعماق
ترصع بالنجوم
والأرض استردت عطاءها مرة ثانية
من بشرتك المضيئة أحسست أني مجنح بلا عبء
أتيت أنت فاختفت الوحدة
وصار لي دليل في الأرض التي عرفتها
وهو يقودني علمت نفسي أن أتخطاه
تقدمت ربحت الفضاء والزمن
رحت صوبك فرحت بلا نهاية إلى الضوء
صار للحياة جسد والأمل نشر الشراع
وتألق الكرى جداول أحلام والليل
وعد الفجر بنظرات واثقة
وشق ألق ذراعيك الضباب
وترطب فمك بالتوردات الأولى
والهدوء الفاتن حل محل الوهن

* مفهوم بلا شك أني استسلمت لهذا الذوق العميق للحياة الذي هو نفسه في الشتاء الفترات الأكثر خيبة تشكل للوجود الإنساني بنية عميقة غير قابلة للهدم.

وعبدت الحب كما في أيامي الأولى
الحقول محروثة والمصانع تضيء
والسيل يصنع سكنه في تموج ضخم
والحصاد وقطاف العنب لها شواهد لاتحصى
ما من البسيط ولاالمتفرد
البحر في عيون السماء ومن الليل
الغابة تعطي الأمان للأشجار
ولجدران المنازل أديم مشترك
والطرق تتقاطع دائماً
خلق الناس لكي يتفاهموا
وليفهم واحدهم الآخر ويحب
وليكون لهم ذرية سيصيرون آباء رجال
لهم أطفال بلا نار ولامكان
سيخترعون النار من جديد
سيبتكرون الرجال
والطبيعة وطنهم
وطن لكل الرجال
ووطن لكل الأزمان

مجموعة الفينيق
(١٩٥١م)

إضــــاءة

هل كـان الشـاعر الفـرنسي يعـاني المـوت فتـشبث بالحب لأنه أمله الوحيد في الولادة الثانية؟ فبعدأن ماتت زوجته الأولى وبلغ من العمر أربعاً وخمسين عاماً يتزوج السيدة دومينيك أثناء رحلة قام بها إلى المكسيك.

وقصيدته «الفينيق» تتوسل هذا الرمز الذي يرتبط بسياقات الموت والحب والحياة.

فـالفـينيق في رأي إيلوار هو آدم وحـواء، الزوج الذي يكون الأول، ولايكون، لأنه يموت وينبعث ويتجدد عبر الموت والحب والحياة.

فيتمدد الالهام العشقي في الإلهام الاجتماعي والإنساني، فإذا كان آدم وحـواء أي الرجل والمـرأة همـا الفـينيق باتحـادهمـا من خـلال الحب وباحتراقهما من خلال لهبه يولدان من جديد فينيقاً آخر فمن منهما اللهب ومن منهما الرماد؟! هل المرأة هي الرماد والرجل هو اللهب؟! أم المرأة هي اللهب والرجل هو الرمـاد؟! هل تلد المـرأة بدون الرجل وهل يخـصب الرجل بدون المرأة؟! ألا يزرع الرجل بذوره في تربة الأنثى فيلد الفينيق مرة ومرة ومرة بعد موت؟!.

هناك من يقول: إن الرجل هو الرماد والمرأة هي اللهب المـحرق. ومن ثم تكو ن الولادة. وهناك من يقول العكس. وما يهمنا هو كيف خيل للشاعر أنهما - كزوج- هما الفينيق.

غني عن البيان أن المسيحية في عصورها الأولى إبّان الاضطهاد والكبت اتخذت من الفينيق رمزاً لها. . . أي رمزاً للانبعاث من خلال

الموت. ولعل المسيحيين الأول زاوجوا بين الصلب/ الموت والصعود إلى السماء بالانبعاث للسيد المسيح.

فهل هناك في السياقات التي تتشكل فيها قصيدة الفينيق لايلوار ما يتصل بهذا السياق المسيحي؟! أم أن الشاعر ينقل الرمز كلية إلى سياقات سريالية وجودية لاعلاقة لها بالعاطفة والمعتقد الدينيين؟!.

إن جذور إيلوار السريالية والماركسية لايمكن أن تبقى معزولة عن الرمز الذي يتوسله في القصيدة، لكننا نعلم أن إيلوار كبقية السرياليين اقترب من الماركسيين إبان حرب المقاومة ضد الاحتلال النازي لفرنسا. ولعل السريالية-كالوجودية-برغم اقترابها من الديالكتيك الماركسي والتحالف ضد النازية مع الماركسية حافظت على استقلالها الفلسفي.

فإيلوار كشاعر ومفكر لم يتخل عن مفهوم مرن للوجود. ومن آرائه أن «العيون الخصبة أعطيت لنا لنرى والرغبة الصلبة لنستمر».

قد يتوسل إيلوار الفينيق رمزاً يعبر عن مفهومه الوجودي المرن أكثر مما يعبر عن جذره المسيحي أو الماركسي.

وفي قصيدة «الفينيق» لم يتخل إيلوار عن روح المقاومة التي تحلى بها ضد الاحتلال النازي، لكنه هنا، وفي مرحلة متأخرة من حياته كان يصارع ضد الفناء والموت اللذين لابد منهما، ولعل حبه لدومنيك وزواجه منها في سن الكهولة ثبتا في نفسه فكرة النار والولادة من الرماد. فعبر عن ذلك كله بقصيدة الفينيق الاسم الذي أطلقه ككل على مجموعته الشعرية التي صدرت ١٩٥١م.

ومن الممتع أن نلاحظ كيف تحولّ الفينيق من الطائر الذي يلد نفسه من نفسه في نص القصيدة الرومانية إلى الطائر المزدوج في زوجة وزوج في قصيدة شكسبير، فهو ينهض من الرماد الذي يخلفه حريقهما الواحد.

بينما يصبح في النص الفرنسي آدم وحواء المرأة والرجل ليعطي الولادة الدائمة والموت المتكرر لبني البشر عبر جسد الحب وتجربته.

هكذا يتحول الفينيق هذا النموذج الأعلى عبر العصور وفي الحضارات من صورة إلى صورة. لكنه يغير ريشه ويحتفظ بهويته الأسطورية.

إلموت والحياة بشكل متكرر

الرماد والنار

آدم وحواء

موت حضارة وبعثها من جديد إلى آخر السلسلة.

ويتحدث بورجيس في كتابه Fiction في ترجمته الفرنسية (1983 ص ١٧٣-١٧٦) عن غاليمارد عن طائفة الفينيق التي يسمها بالسرية لاالعبادة، ويقارنها بغيرها من الشيع كطائفة الغجز أو النور وما تتسم به من اخلاقيات خاصة وممارسات سرية، وان كانت أصول هذه الطائفة تنسب في بعض الأحيان كهيرودوت وTacite إلى معبد هيليوبوليس في مصر إبان استرداد الكهنة لسلطتهم الدينية بعد موت فرعون المصلح امنحوتب الرابع (Amenophis).

ومما يجدر ذكره أن طائفة للفينيق كهذه شرشت في تربة الحضارات القديمة لم تعدم فروعها الحياة عند الاغريق والرومان واللاتين وأوربا القروسطية والحديثة.

إن عبادة بتوالفينيق في مصر الفرعونية باعتباره روحا لأوزوريس انتقلت دون ريب إلى الرومان وأوروبا عبر الاغريق فقد زينت تماثيله مداخل بعض المعابد كما انتصبت في بعض الساحات العامة.

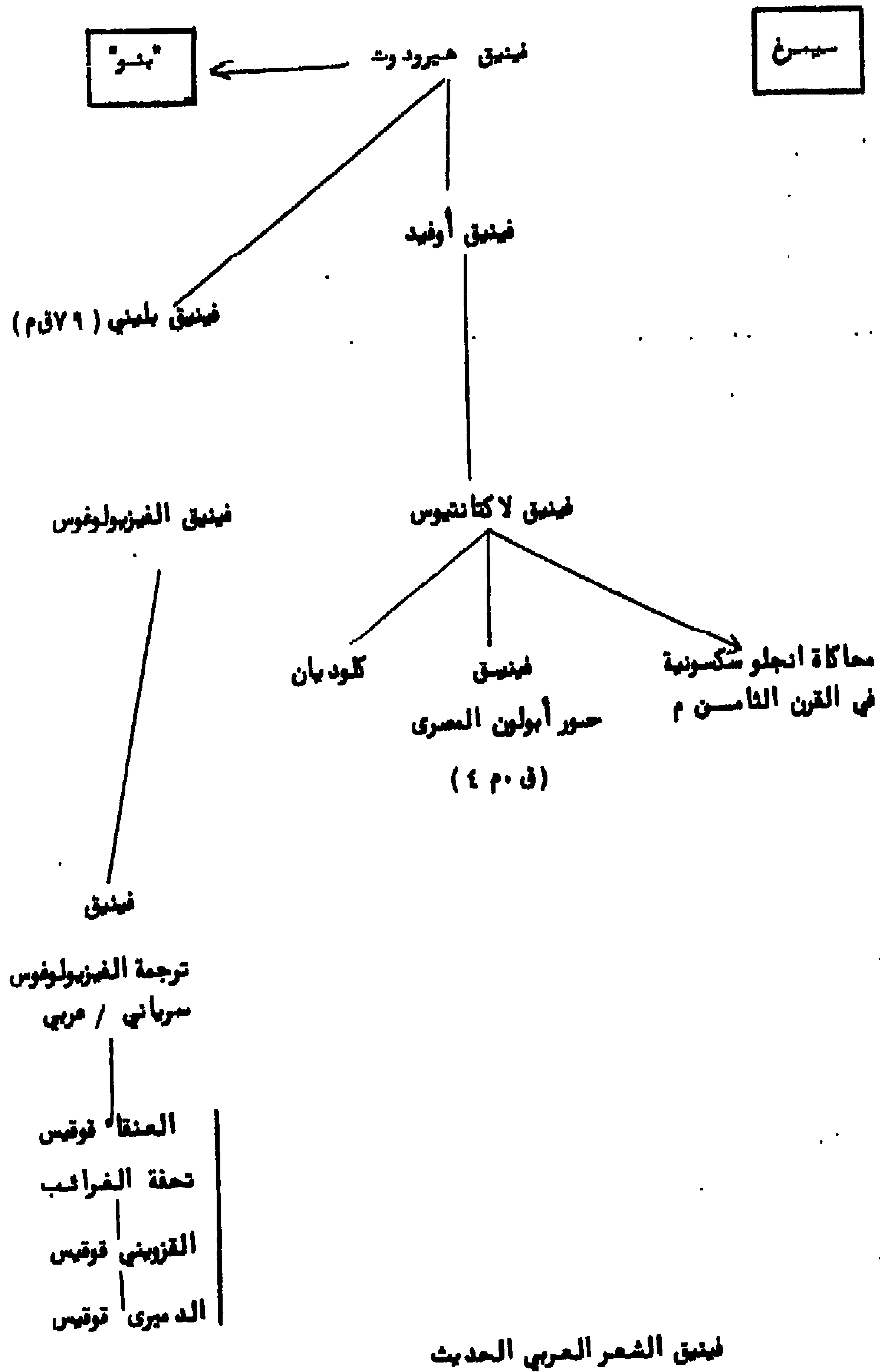
إلا أن أسطورة الفينيق وطقوسها في الدفن أو الموت والولادة التي

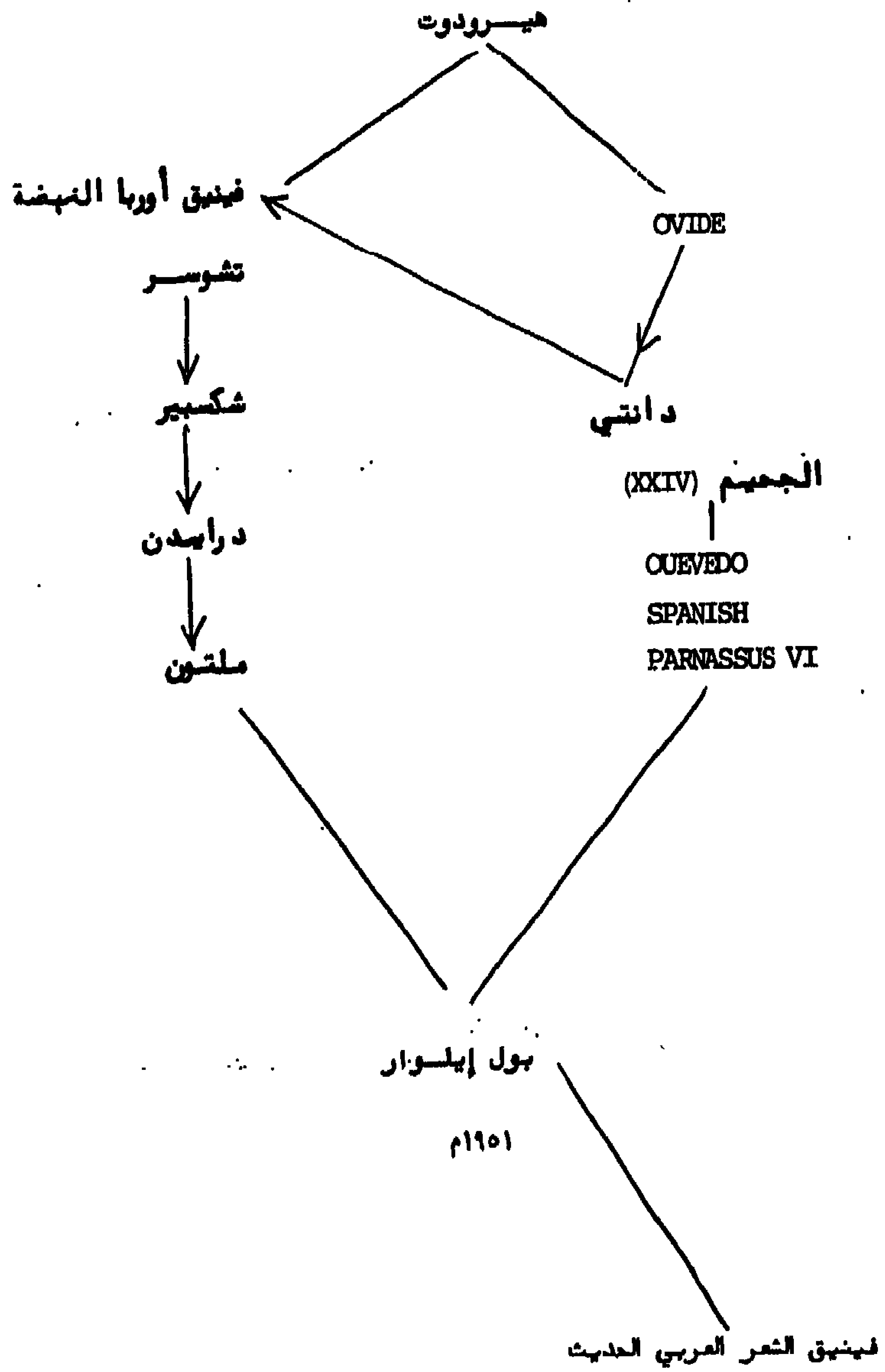
حدثنا عنها المؤرخون الطبيعيون والشعراء المبدعون انحسر أمام المعاني الإنسانية الكبرى التي حملتها لنا الأسطورة عبر الأزمنة، وهي تجدد الإنسان والحضارات وقيامهما من الموت.

وفي عام ١٩١٥ حاول (د. هـ. لورنس) أن يقنع فريقاً من الكتاب والمفكرين، من بينهم الدوس هكسلي وبراتراند رسل ومارك جيرتلر ومايكل آرلين ودوروثي بريث، ليقيموا فردوساً أرضياً في فلوريدا ويكون شعار هذه الجماعة «العنقاء» (الفينيق) وتكون مهمتها تجديد العالم كله وبعثه من جديد في صورة أحسن مما كان عليه.

د. طه محمود، أعلام القصة في الأدب الإنجليزي، وكالة المطبوعات الكويت، ١٩٧٤، ص ١٨٢.

خارطة زمنية للفينيق




هيــــرودوت
فينيق أوربا النهضة
OVIDE
تشوســـر
شكسبير
درايدن
ملتون
دانتي
الجحيم (XXIV)
QUEVEDO
SPANISH
PARNASSUS VI
بول إيلــوار
١٩٥١م
فينيق الشعر العربي الحديث

إشارات الباب الخامس

Septuagint Anne Clark...P.39. (١)

سبعون من القدس ترجموا التوارة إلى اليونانية (٤ق م) وترجم بعدها الى اللاتيني وتخطىء الترجمات فاسم حيوان واحد يطلق على حيوانات متعددة، وهامش الشروح تكرر مع النسخة اللاتينية (Vulgate).

(٢) عبقر: ص ٩٦.

(٣) د. الناصري: الدارة انظر فوق إشارات المقدمة، إشارة رقم (٢).

(٤) انظر فوق ب. ٣، ف٣.

(٥) انظر فوق ب. ٣، إشارة رقم (٢٧).

(٦) Anne Clark, P. 40. ويقول بليني:

«كلما أجد نفسي بنفسي وحيداً أصبح محباً أكثر للأسطورة».

وقد مات في انفجار لبركان فيزوف عام (٧٩م)، التاريخ الطبيعي الذي ألفه من ٣٧ جزءاً أربعاً منها عن علم الحيوان وأربعاً أخرى عن أدوية الحيوان. وقد استخدم هذا الكتاب في أوروبا في المعاهد والجامعات حتى أواخر القرن السابع عشر. (ص١٦)، اعتمد في كتابه هذا - كالجاحظ - على حيوان أرسطو ومصادر أخرى.

Ibed. P. See Also Armstrong, P. 81-82. (٧)

(٨) انظر تحت إشارة رقم (١١).

(٩) انظر تحت إشارة رقم (١٢).

(١٠) د. الناصري: الدارة، إشارات المقدمة إشارة (٢).

(١١) Ovide Metamorphoses... P. 345.

(١٢) د. الناصري: الدارة، ص ٢٤٣-٢٤٤.

(١٣) كوميديا دانتي: الجحيم ط٢، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف مصر ١٩٦٧ ص ٣٢٦-٣٢٩.

(١٤) Shakespeare Complete Works, , p. 794.

(١٥) عبد الكريم اليافي، مجلة التراث العربي عدد ٥/٦ السنة الثانية ص ١٧٩.

(١٦) د. نذير العظمة: المعراج ص ١٦٤.

(١٧) شكسبير، الأعمال الكاملة لمسرحية «العاصفة» فصل ٣ مشهد ٣ ص ٨٩٣ المجلد٣.

(١٨) المصدر نفسه «مسرحية هنري السادس» الفصل الأول المشهد الرابع ص ١٥٦ المجلد ٢.

(١٩) المصدر نفسه «مسرحية هنري الثامن» الفصل الخامس المشهد الخامس ص ٦٦٦ المجلد ٢.

(٢٠) Cauted By Georges Luis... P. 187.

(٢١) Shakespeare Comp. P. 792.

(٢٢) Ibed P. 794-796.

(٢٣) Dryden, Cauted By , Shorter Oxford English Dictionary, Vol. II, Breat Britain, 1959.

(٢٤) The Poetical Works Of Milton, Edited By Helen Darbshire Oxford At The Clarendon Press 1955, P. 107.

(٢٥) George Luis... P. 187.

(٢٦) عبقر: ص ١١٣ - ١١٤.

Armstrong, P.88-89. (٢٧)

Encyclopedia Britanica, PP.769-770. (٢٨)

Recueil De Textes Litteraires Francais, XXe Siecle (٢٩)

A. Chassang Ch. Senninger, PP.196-197, Paris1978.

Claude Bonnefoy, La Poesie Francaise Des Origines A Nos Jours (٣٠)

Anthologie, Editions Du Seuil1967, PP. 436-441.

Petit Larousse, Paris,1988.

Paul Eloir, Collection De Phenix, Paris.1951. (٣١)

الباب السادس

عنقاء النهضة العربية

الباب السادس

كيف يتعامل المبدعون العرب مع الأسطورة؟

أ- الشعر

- ايزيس أحمد شوقي وأفروديت المعلوف
- التضمين الأسطوري والقصيدة الحديثة:
- عنقاء إيليا أبي ماضي
- عنقاء شفيق المعلوف
- عنقاء خليل حاوي
- فينيق أدونيس (علي أحمد سعيد)
- طائر نذير العظمة
- عنقاء بدر شاكر السياب
- عنقاء عبد الوهاب البياتي
- عنقاء ميشيل سليمان
- عنقاء الثبيتي

ب- الرواية: العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح

- عنقاءلويس عوض.
- أوزوريس والعنقاء

كيف يتعامل الشعراء العرب
مع الأسطورة

يمكن أن ننظر إلي الشعراء العرب التسعة الذين استخدموا العنقاء أو الفينيق في قصائد مفردة من إبداعهم من زاويتين:

الأولى: الاحتفاظ بالعنقاء كما هي في الموروث، معزولة عن مفردتي الحياة والموت، وإبقاؤهافي حيّز الكناية رغم أن هذه الكناية تتسع باتساع القصيدة، وتتداخل في الرمز وتكون عاملاً محورياً في وحدة القصيدة، كما في قصيدة «العنقاء» لايليا أبي ماضي.

فتطوير أدوات البلاغة القديمة كالكناية مثلاً أصبح ملحاً تحت ضغط المضامين والتجارب الحديثة، فخرجت العنقاء من البيت المفرد إلى القصيدة كلها. وأصبحت رمزاً تتشبث به الذات في البحث عن الحقيقة التي يفتش عنها الإنسان في الطبيعة والكون وهي داخله. فالذات في القصيدة تسيطر على المضمون ويتحرك الشاعر في إيقاعات القصيدة الموحدة الوزن والقافية، ولكنه يبدع في التصوير والصياغة وما يرافقها من موسيقى النظم.

فالتجديد يتناول التقنيات الشعرية القديمة ويستل صورة من صورة، فهو يطور العمود الشعري إلى عمود معاصر ويحدث في المصطلح الشعري القديم تحديثاً يلبي المواقف الحديثة.

ورغم أن الذات الشاعرة تتوسل الطبيعة للتعبير عنها، إلا أنها تظل هي المسيطرة. الإبداع يتجلى في الصورة، والذات هي المادة الأساسية.

الثانية: هي مرادفة العنقاء بالفينيق أو الفينيق بالعنقاء أو تداخلهما كما عند معلوف وحاوي والسياب والبياتي وسليمان.

أما أدونيس فيصر على الفينيق دونما ذكر للعنقاء ونذير العظمة لايذكر لا هذا ولاتلك في القصيدة ويسميها طائر الفاو معبراً في المضمون عن الاحتراق والموت والانبعاث.

أيا ما كان الأمر فإننا نلاحظ من حيث التقنية الشعرية تمايز طريقتين في استخدام الأسطورة:

الأولى: طريقة الوصف والتصوير، أي وصف الأسطورة أو تصوير موضوعها في معزل عن ثنائيات الحياة والموت.

والثانية: تضمين الأسطورة في جسد القصيدة والتأكيد على جدلية الرماد والنار والانبعاث.

ولاريب أن التضمين الأسطوري هو من تقنيات إليوت الشعرية لكن التأكيد على جدلية الأسطورة في ثنائيات تتمحور حول الحياة والموت هو من دواعي الحياة العربية الحديثة وثيمات النهضة فيها.

ولإيضاح تقنية التضمين الأسطوري لابد لنا من أن نستعرض نصين اثنين لشاعر اتباعي هو أحمد شوقي وشاعر إبداعي هو شفيق معلوف، فكلاهما يتعامل مع الأسطورة من خلال التقرير والوصف، فهي تزين جسد القصيدة وتجمله بدل أن تتقمصه وتستبطنه كما في القصيدة الحديثة.

إيزيس وأفروديت

يخصص شفيق معلوف في قصيدته «خرائب بعلبك» ثلاثة عشر بيتاً لأفروديت، رمز الجمال والحب والخصب في الأساطير اليونانية بديلة عشتروت الفينيقية وعشتار البابلية وفينوس الرومانية. ثم يختتم الشاعر القصيدة بخمسة أبيات يتكلم فيها عن الأشباح التي تتعلق بالهباء والرؤيا التي ترتسم وتمحي في خاطره، والبوم وزوال الأرض الوشيك والخرائب الشاخصات الرسوم التي لايقوى عليها الزلزال منتهياً ببيت رائع يلخص فيه حركة القصيدة التي وقعت على حركة المدينة الأصل والخرائب الماثلة فيقول:

الدهر مطمحها فإما أنها   تغتال هذا الدهر أو يغتالها[1]

أما وصف معلوف لأفروديت فيجري كما يلي:

بينا تهيم النفس في عرصاتها   وتسائل العرصات من نزّالها
ألقت على الحقب الخوالي نظرة   فتقهقرت هيابة أجيالها!
فإذا بأفروديت نصب بحيرة   رقراقة الجنبات راق زلالها
عريانة وشعورها مسدولة   تصطاد آساد الدحال حبالها
حتى إذا انتفضت تشعث شعرها   وأطل تحت ذؤابتيه جمالها
حرى اللهاث لو النسائم أقبلت   لتصرمت بلهاثها أذيالها
تتطاير الشهوات من نظراتها   وتفور في حدقاتها أميالها

وتغوص خلف خيالها من عشقها   فيضمها تحت المياه خيالها

* * *

إحدى عذارى الحب ثمت اعولت   أفليس من فرط الجوى إعوالها؟!

تتلمس الأبواب منهكة القـــوى   لاتسـتقر على قـرار حـالهـا

عمياء لاتدري أذلك هديهــا   يقتادهـا أم أن ذاك ضـلالهـا

قد سـمرت أهدابهـا أجفانهـا   فترجرجت في وقبها آمالهـا

والدمـع بلّ جناحهـا فلو أنهـا   همت لعاق عن المطار بلالها

* * *

ما هذه الأشباح يزحم بعضهـا   بعضاً، وتعتلق الهباء ضئالهـا

خطرات رؤيا لم تمر مـرورها   في خاطري حتى امحت أظلالها(٢)

من أهم الشعراء الذين عنوا بالأسطورة مبكرين قبل الشعراء التموزيين في الخمسينات أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته «كبار حوادث وادي النيل» (١٨٩٧م) وخصّ إيزيس فيها بعشرة أبيات، هذه المطولة التي شبهت بأساطير القرون لفيكتور هوغو.

وتجري أبيات شوقي كما يلي:

سجدت مصر في الزمان لايزيس الندى من لها اليد البيضاء

إن تـل البـر فالبـلاء نضـار   أو تل البحر فالرياح رخاء

أو تل النفس فهي في كل عضو   أو تل الأفق فهي فيه ذكاء

قيل: إيزيس ربة الكـون لـولا   أن توحدت لم تك الأشياء

واتخذت الأنوار حجباً فلم تبصرك أرض ولا رأتك سماء

أتت ما أظهر الوجود وما أخفى وأنت الاظهار والإخفاء

لك آبيس والمحبب أوزيريس وابناه كلهم أولياء

مثلت للعيون ذاتك والتمثيل يدني من لا له أدناه

وادعاك اليونان من بعد مصر وتلاه في حبك القدماء

فإذا قيل: ما مفاخر مصر؟   قيل: منها إيزيسها الغراء(٣)

ورأينا كيف خصّ شفيق معلوف أفروديت الاغريقية بديل إيزيس المصرية بقصيدة تكاد تكون تامة لولا أنه أطرها أو ظللها بخرائب بعلبك موضوع القصيدة وعنوانها (١٩٣٢).

لكن كلا الوصفين، وصف شوقي لايزيس المصرية الكلاسيكي ووصف شفيق معلوف لأفروديت الأغريقية الذي يبرز بملامح رومانسية قطع الأسطورة الأصل عن جدلها في القصيدة العربية واستبقى لها جوهر معناها ودلالتها الرئيسية، لكنه ألغى دورها المتفاعل عطاء وأخذا في بنية الثنائيات الضدية للأسطورة.

أحمد شوقي يبرز معاني الحب والخصب والجمال والعطاء والإنجاب في إيزيس ويشير إلى علاقتها بأوزوريس إشارة وصفية دون أن يعنى بجدلية الأسطورة وحركتها وصراعها.

يحيل الرمز إلى فكرة أو مجموعة أفكار ويبسطها أمام القارىء معظمها هكذا، هذا الرمز الأسطوري كموروث يدعو إلى الاعتزاز.

المسافة بين شوقي وإيزيس محذوفة، لكنه يبقى منفصلاً عنها، أي أن شوقي يصف هذه الرموز الجديدة الغنية لكنه لا يتقمصها شأن الشعراء التموزيين الذين اهتموا اهتماماً أساسياً بصراع الأسطورة وثنائياتها المتناقضة التي تشكل حركة الحياة ونبض الإنسان. الفكرة لا الأسطورة هي المهمة في وصف شوقي لايزيس خلافاً لشفيق معلوف الذي يركز قدراته الشعرية على الصورة وتبقى الفكرة عن القصيدة ككل في ظل الصورة.

وبينما ترتبط فكرة إيزيس عند شوقي بسياق الأسطورة الأصل رغم انقطاعها عن حركة الصراع فيها وثنائياتها، لكنها تظل في إطار السياق العام للمعنى الأصل. وقدرة الشاعر تتركز في إبراز هذا المعنى خارجاً عن دوائر الصراع والحركة.

أما شفيق معلوف فيحول فكرة الأسطورة أو طرفاً من أطرافها

أفروديت ويلغي قرينها أدونيس كلياً إلى صورة رومانسية لإمرأة تمثل الشهوة والحب دون أن يمرا في دورة الحياة والموت، الفناء والولادة، العقم والإنجاب، البور والخصب.

إنه يجرد أفروديت من حجر النحيتة، لكنه يحركها في مسارب الشهوة والحب لا الحياة والموت. لكننا نحس إحساساً غامضاً من خلال وصفه الشعري بأن الصورة تطارد الظل والظل يطارد الصورة متنقلاً هكذا من أسطورة الميثولوجيا إلى أسطورة وصفية أدبية.

حافز شوقي في تناوله للرمز الأسطوري يتصل بالموروث القومي والاعتزاز به، بينما حافز معلوف يتصل بقدرة الشعر العربي على تمثل الرمز وإلباسه صورة عربية والإيماء إلى دوام الشهوة وعمى الحب والميول الفائرة في حدقات الإنسان المبصرة.

ويكتسي كل من وصف أمير الشعراء أحمد شوقي لايزيس ووصف شفيق معلوف عميد العصبة الأندلسية لأفروديت أهمية بالغة. فقد أعمل كل من الشاعرين فنه في تناول الأسطورة من خلال التقنيات الشعرية الموروثة، وفتحا للقصيدة العربية الباب إلى مغامرات الرمز والأسطرة التي شاعت في مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية مصاحبة بتقنيات شعرية جديدة، أشكلت على كثير من القراء والنقاد مضموناً وشكلاً.

والمادة الأسطورية كالمادة التاريخية لايمكن فهمهما وتذوقها في الأشكال الشعرية مالم تعرف خلفياتها ومعانيها الأصلية، وما طرأعلى أصولها من تعديل وتغيير يعبران عن حوافز المبدع ودواعيه النفسية والموضوعية.

وإن جانباً من تهمة الغموض التي ألصقت بالقصيدة الحديثة يرجع في رأيي إلى جهل هؤلاء القراء والنقاد بهذه المضامين الأسطورية وتقنياتها الجديدة. كما يرتبط بألفتهم وتعودهم، أو قل استسهالهم للتقنيات البلاغية المعهودة وأشكالها المألوفة.

عنقاء أبي ماضي

للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي قصيدة غنائية بعنوان «العنقاء» على البحر الكامل وروي العين المكسورة المسبوقة بصامت ساكن على وزن (مفعل).

وفكرة القصيدة تتمحور حول المرأة العنقاء التي ليس الشاعر أول مولع بها. إنه يبحث عنها ولايجدها، فكأنها موجودة معدومة أو معدومة موجودة.

وقديماً قيل المرأة الفاضلة من يجدها، والشاعر يبحث عن المرأة المثال في الكون والطبيعة والنفس، لكنه عبثاً يبحث وسدى يطلب:

ألمحتها في صورة؟! أشهدتها　　　في حالة أرأيتها في موضع؟

وهي «كالصوت لم يسفر ولم يتقنع». ومع ذلك فالشاعر يفتش عنها الفجر والدجى ويمد إصبعه إلى الكواكب، لكن حيرتها أو جهلها بعمن يبحث ليست أقل من جهله وحيرته.

لكن الشاعر ييأس من أن يلقاها فيئد أفراحه ويحطم أقداحه فيصير كالبستان الذي يمشي عليه الخريف، كالليل في المكان البلقع فكأنما هو يعاني جفاف الموت:

وكأنني العصفور عرى جسمه　　　من ريشه المتناسق المتلمع

ليخف محمله فخر إلى الثرى　　　وسطا عليه النمل غير مروع

ولكنه لايجد المرأة العنقاء لأنها من الرؤى والأحلام إنها زهرة لاتجتنى ونجمة لاتطلع.

لقد بحث عنها الكون كله في صور الطبيعة الضاحكة والباكية وفي دورات الفصول ربيعاً و شتاء، لكنه حينما يعود إلى نفسه يجد أنها فيها ولم تفارقه أبداً وأن ما ضيعه كان أبداً معه.

يكني أبو ماضي عن الحسناء بالعنقاء باتساع القصيدة التي تعد ثلاثة وأربعين بيتاً. فالكناية لم تعد وقفاً على البيت المفرد تبدأ وتنتهي به، بل إنها تحتل كل القصيدة وتحقق هكذا وحدتها وتقترن الأبيات لتعبر عن الفكرة المثال مستعينة بصور الطبيعة الأمر الذي عودنا إياه الشاعر في قصائده الأخرى كـ «الطلاسم» و«المساء» و«كن جميلاً».

والعنقاء التي جعل منها الشاعر عنواناً للقصيدة لم تذكر في بيت من الأبيات مع أنها تصدرتها كعنوان. وتخللت جسد القصيدة بالكامل. وأبو ماضي يكتفي بعنقاء التراث الشعري ولايضمنها أيا من معاني الأسطورة وجدلها الضدي. إنها كناية موسعة لمعدوم موجود أو موجود معدوم لاموت ولا انبعاث ولارماد ولانار كما عند أغلب الشعراء القدماء.

عنقاء المعلوف

يخصص شفيق المعلوف للعنقاء النشيد العاشر من مجموعته الشعرية عبقر، وينطوي هذا النشيد على أربع قصائد:

القصيدة الأولى بعنوان «مجثم العنقاء» وتتألف من عشرة أبيات من البحر السريع وقافية الهاء المطلقة المؤسسة بالألف[٥].

يجعل الشاعر وادي عبقر مثوى للعنقاء ويصورها تصويراً حسياً مجسماً، فهي تملأ غور الوادي ويسربل ساقاها بالليل، ويدق جناحاها جداري الوادي. وهي كالتنين تزفر اللهب بغبغب أحمر وعرف كقنزعة الشمس، وذنب كجارف السيل. تفغر فاها عن عنق كالزوبعة يهرب منها الخلق. الرخ والفينيق فرخاها تبناها الوهم لما رأى ريشها كومة من الظلال.

ما يهمنا في هذا الوصف الحسي أنه يمزج الصور (التنين والعنقاء) على سبيل المثال (العنقاء والفينيق) أيضاً.

فالعنقاء لاتزفر اللهب في المصادر التي رجعنا إليها، والتنين هو الذي يفعل ذلك فيصف المعلوف العنقاء بما يوصف به التنين.

وتجسيمه للصور المحسوسة لاينطوي على مشاعر تهز وجداننا، وفنه الوصفي التصويري إنما يخاطبنا كمتلقين من خلال العين التي لاتنفذ إلى الوجدان. يحاول أن يبهرنا بالتجسيم للصورة المتخيلة للعنقاء لكنه يبقى عند حدود المحسوس والمرئي رغم مزجه للألوان وعنايته بالحركات والأشكال.

يقول القاموس إنّ العنقاء مجهولة الجسم والمعلوف يغرق في إبراز صورة هذا الجسم المجهول من خلال الحواس بشكل غرائبي ومجسم.

ولعل المعلوف لم ينتفع بما قاله المسعودي عن العنقاء من كونها كالبراق لها وجه بشر مختلفة عنه بجسم طير. ولو فعل لتفتق خياله عن عالم مسحور تندمج فيه خلقة الإنسان بخلقة الحيوان وما يصاحب ذلك من نفس مركبة غريبة.

ولعل الصورة المرئية التي تخاطب العين لا النفس أسهل منالاً وأيسر وصولاً.

ويكلمنا القزويني عن فرخين للعنقاء لكنه لايسميهما. بينما المعلوف يجعل الرخ والفينيق هذين الفرخين ويسميهما.

والرخ كما في القاموس المحيط طائر كبير يحمل الكركدن(٦) ولم يستفد المعلوف من دلالة الرخ في السياق الفولكلوري كألف ليلة وليلة مثلاً، فهو الشيء الذي يحسبه السندباد جزيرة فيتعلق بقدمه ويطير به إلى برّ الأمان بعد أن مكث طويلاً في جبانة الموت الملأى بالجثث واليواقيت والجواهر.

أما الفَيْنَق فهو تحوير للفينيق الغربي (Phoenix). والشاعر المعلوف هنا يقوم بعملية دمج للمصادر العربية واليونانية ويفرع ذرية العنقاء ويسميها دون أن يهتم بالرمز ويصب طاقته الشعرية على الصور البلاغية الحسية التشبيهية بأنواعها والصورة البيانية.

ولعل قصيدة مجثم العنقاء من النشيد العاشر تقوم بعملية رسم المكان وتحديد صورة العنقاء من وادي عبقر تحديداً آلياً بخلاف القصيدة الثانية من النشيد والتي تحمل عنوان «الرخ وشجر النبوءات» التي لاتخرج عن البحر السريع للقصيدة الأولى، ولكنها بقافية مختلفة بروي التاء المضمومة

المؤسسة بالألف وهي تصور الرخ العالق بشجرة النبوءات بما يشبه بروميثوس (المعلق) على الصخر أو الصلب تصويراً مبدعاً بقوله:

الرخ مشدود إلى جذعها فماله هيهات إفلات
كأنما جذورها في الثرى لمخلب الرخ حبالات
تفرزها فيه فتمتص من عروقه دما وتقتات(٧)

أما باقي القصيدة فيصور شجرة النبوءات تصويراً حسياً على وتيرة البديع الذي يحفل بالحس أكثر مما يحفل بخلجات النفس، فالشهب أوراق لها وألوان أثمارها وأشكالها أشتات، ومناة والعزى واللات وهبل من حولها، نورها ابتهال ونتاجها عبادات، تميد فتميد لها في عالم الانس خيالات ولعله انزاح عن هذه الشكلية البديعية في بيت واحد حين يقول:

تمنطق الخوف باطلالها ونورت فيها النبوءات(٨)

فالمقابلة بين الخوف ونور النبوءات فيها جمال مقابلة المعنوي / الخوف/ بالحسي المعنوي/ نور النبوءات.

أيا ما كان فالمعلوف يعطينا عن وادي عبقر وأشيائه صورة «غرافية» لاتحفل بخلجات النفس وصراعات الوجدان. ولعل إبداعه الشعري الذي عهدناه في شعره الوجداني قد وقع أسيراً في ملحمة عبقر أو فريسة للمادة الأسطورية الجاهزة، فلم يبق عليه غير النظم وكان حرياً به أن يعيد صياغة الأسطورة بما يتصل بعالم الإنسان وما فيه من صراع وحركة.

أما القصيدة الثالثة من النشيد فهي التي اختصها بالفينيق محرفاً إياه إلى الفينق ليلائم الوزن بعد أن جعله فرخاً للعنقاء أخا للرخ وهي على السريع أيضاً.

وفرخ عنقاء عقيد العلى فينق كم جرر ذيل الفخار(٩)

ويختتم المعلوف نشيده العاشر من عبقر بقصيدة قصيرة من أربعة

أبيات على بحر السريع نفسه وقافية مختلفة تكاد تكون تلخيصاً للقصائد الثلاث التي سلفت بترتيب معكوس، فهو قد بدأ النشيد بالعنقاء وثنّى بالرخ وشجرة النبوءات وثلث بمحرقة الفينق وعكس ذلك في الخاتمة لالسبب بين من السياق.

ويخصص لكل طائر بيتاً شعرياً واحداً يلخص فيه صورته المركزية الفينيق والمحرقة، الرخ رأس في العلى ورجل في الثرى موثقة ويضيف العنقاء الممعنة في نومها الدهري.

ويعلق كالعابر على هذه الرموز أو كرجل الأخلاق الذي لايعجب منها بقدر ما يعجب بما يشابهها من الأفكار الخرافية الضخمة التي تسكن الجماجم الضيقة والتي هي لها بمثابة الأوكار وعنوان القصيدة «محرقة الفينق». وشفيق المعلوف في «عبقر» يعطينا لأول مرة صورة شعرية عن هذا الطائر الأسطوري الغجيب (١٩٤٦) الذي سيحتفل به شعراؤنا المحدثون أيما احتفال.

ومحرقة الفينق لاتخرج عن بحر السريع الذي اختاره الشاعر للنشيد العاشر من «عبقر» وهو يفضل القوافي المتنوعة والمختلفة على القافية الواحدة للنشيد الواحد.

والمعلوف لايرادف بين العنقاء والفينيق كما فعل غيره من الشعراء الذين جاؤوا بعده، بل يجعل منهما أما وفرخاً، وهو اختلاف يحمد له، ربما امتدت جذوره إلى نص هيرودوت.

لكنه يزحزح الاسناد في نص هيرودوت، فالدفن هناك كان للطائر الأب والدفن في نص المعلوف للطائر الفرخ، أي أن الفينيق عنده يدفن نفسه لا أباه في النار، ولايختلف عن صورته في المعاجم والموسوعات الأجنبية (فرنسي وانجليزي) رغم استعاراته الظاهرة من نص هيرودوت الذي لايثبته في مصادره وربما عرفه بشكل غير مباشر في صيغه في اللغات

الأوروبية، ما خلا المحرقة التي يشيدها الفينيق لنفسه ويدهنها بالطيب كما يدهن الفينيق البيضة بالمر في نص هيرودوت. والمعلوف يجعل فينيقه يعرض المحرقة للضحى وجذوة الشمس تشب بها ناراً، بينما نص هيرودوت يكتفي بشعائر الدفن ونقل الطائر الأب بواسطة الطائر الابن (الفينيق) إلى معبد الشمس في بيضة يتأنق بصنعها وتطييبها كأنما هي كفن من مر.

والاختلاف الأهم بين النصين يبقى في الجانب الآخر من الأسطورة التي ينطوي عليها النص الفولكلوري والتاريخي والصوفي عند العرب نثراً لاشعراً ويخلو منها نص هيرودوت ألا وهو الاحتراق بالنار والنهوض من الرماد.

وهو اختلاف احتفل به النص العربي والغربي، وأغلب الظن أن النص الاغريقي الشعري لم يحتفل به احتفال أوروبا النصرانية التي كالعالم الإسلامي تحتفل بعقائد الموت والقيامة. لذلك لانستغرب أن يخلو منه نص هيرودوت وهو بمثابة رأس النبع لمعرفتنا عن هذا الطائر الأسطوري.

إن موت الفينيق وقيامته من الموت أقرب صورة للأديان التوحيدية كالمسيحية والإسلام منه إلى الطقوس الوثنية الاغريقية.

وأبطال اليونان الأسطوريون كبروميثوس وسيزيف وما اشتق منهما، من معادلات رومانية تنحصر في تصوير العذاب الأبدي نتيجة للرفض الذي يمارسه الإنسان لقوى الغيب، فيحكم عليه حين يسرق النار كبروميثوس أن يعلق على الصخر وأن تأكل النسور كبده، وكلما استهلكته النسور الجارحة ولد له كبد جديد لا كولادة العنقاء / الفينيق/ من أجل الحياة، بل ولادة من أجل العذاب الذي لاينتهي.

وسيزيف صورة أخرى لهذا العذاب الأبدي الذي قوبل عصيانه للقوى ذاتها بالحكم عليه أن ينقل الصخرة من الهاوية إلى القمة لكنها لاتستقر حيث هي فتعود إلى الهاوية ويعاود سيزيف سيرته معها إلى الأبد.

فدورة الحياة والموت أو الموت والحياة في الأسطورتين المذكورتين ترجع الإنسان إلى عذابه الأبدي. أما صراعه مع القوى إياها فلا يحمل معنى الانتصار إلا من خلال الموت والانكسار.

وصحيح أن كلاً من بروميثوس وسيزيف قد تحدى القوى إياها بقدر كبير من الرفض. لكن الأسطورة أيضاً تنطوي على قبولهما لهذا العذاب. فالأول لايفعل شيئاً لينزل عن الصخرة القمة التي علق عليها ولايملك إرادة منع النسور من أن تلتهم صدره. والثاني يقبل إيقاع العبث بنقل الصخرة ويرضى به. ترى ما الذي كان يحدث لو تركها تنحدر إلى الهاوية ويبقى هو في القمة؟! وما الذي يحصل لو ترك الفينيق نفسه يشيخ فيموت بدلاً من أن يبني المحرقة لهذا الموت؟. أكان يقوم من رماده لحياة تستمر خمسة أو ستة قرون؟.

إن سياق القيامة من الموت في أسطورة الفينيق من أجل الحياة واضح، وسياق تكرار ولادة الكبد عند بروميثوس وإيقاع الصخرة عند سيزيف بين القمة والهاوية سياق سجين في العذاب الأبدي.

هذه الصور والدلالات التي استخرجها الشعراء الأوروبيون من الأسطورة الأغريقية يقابلها فرح الولادة من الرماد في أسطورة الفينيق، إذ يصبح عبور الماء وعبور الموت طريقاً للخصب والحياة لا الشقاء المؤبد وهو أكثر تواشجاً مع طقوس الخصب وأساطيرها في حضارتنا القديمة (بابلية وفينيقية ومصرية وعربية).

وأعتقد أن القارىء يحس معنا أن الأسطورة لم تعد أسطورة في النشيد العاشر من ملحمة عبقر المعنون «بالعنقاء» بل استحالت إلى صورة حسية تتعدد من غير ما وحدة عضوية أو موضوعية أو فنية ما خلا البحر الواحد الذي التزمه الشاعر في / القصائد الأربع/ الأجزاء المؤلفة لكامل النشيد. وقرابة الدم التي لفقها للرخ والفينيق كفرخين للعنقاء، استعار ذلك من القزويني وسماهما ولا اسم لهما عنده.

حتى الولادة من النار التي نشهدها في الأسطورة الأصل وما فيها من تقابل الأضداد وحركة تفاعلها / حياة وموت وموت وحياة/ تصبح صورة حسية أقرب إلى صور البديع منها إلى صور الأسطورة التي قد تعجب لكنها لاتبقي أثراً في النفس ولا تأملاً في البال :

زعازع بعد انقضاء المدى أطرن من قلب الرماد الشرار

نشــرنه غــلالة من لــظى لبسها الفينق ريــشاً وطار(٩)

كيف تستحيل الأسطورة الجدلية القائمة على تقابل الأضداد إلى صورة حسية راكدة باردة بالقياس إلى ديناميتها وحركتها المتوالدة في الأصل؟

الجواب على هذا السؤال ليس سهلاً. لكننا نتبين أن المعلوف أصلاً في إبداعه الشعري في عبقر لايعبر عن معاناة نفسية أو تجربة إنسانية، ولا أعتقد أنه يصدر حتى عن تجربة خيالية أو تاريخية، لذلك فهو محكوم بطبيعة التجربة التي تتحكم بإبداعه في العمل إياه.

وموضوع «عبقر» أو موضوعاته في الأناشيد كافة وجنسه الشعري مزيج من الملحمي والقصصي، لكن أدوات الشاعر اللغوية والجمالية والتقنية ترتبط بالشعر الغنائي (الوجداني) لابهذين النوعين المذكورين.

وتعاني مجموعة عبقر في الأناشيد المفردة ما تعانيه في عنصر الوحدة لجملة العمل الشعري. فالرابطة بين نشيد ونشيد معدومة كالرابطة بين القصائد المؤلفة للنشيد الواحد، و اعتبارات ترتيب الأناشيد.

إن في الطبعة الأولى أو الطبعات التي تلتها لم تتخذ سياقاً موضوعياً دينامياً متنامياً، والدليل أنه ضاعف الأناشيد على ما كانت عليه في الطبعة الأولى، والتزم ترتيباً لها يختلف عن الترتيب الأول. والانطباع الذي يخرج منه القارىء الناقد لعبقر أنه ديوان أو مجموعة شعرية لكنه لايمتح من خفايا الوجدان ونبعه بقدر ما يستسقي الموروث الخرافي والأسطوري.

وحركة القصائد ذهنية حسية، فهي سكونية أفقية لاتذهب في العمق إلا فيما ندر. وإذا كانت معانيها جاهزة أو تكاد تكون كذلك في الاجمال فإن أشكالها الجمالية من ناحية الصياغة تتركز على لعبة البديع ولاترى الخيال يلعب دوراً رئيساً في البنية التركيبية للعمل ككل والأناشيد المركبة له، ربما ذلك لأن الشاعر التزم بموروثات محددة عرقلت عليه عمل المخيلة المبدع فيما خلاالصورة المفردة. ويتبين لنا ذلك حينما نحاول أن نعين هويتها الشعرية من حيث الأجناس. ماذا نسمي عبقر المعلوف؟! هل يصح أن نسميها ملحمة وهي لاتستوفي شروط هذا الفن؟!

أم نسميها قصة شعرية وهي أيضاً لاتستكمل شروط هذه القصة. لكنها من حيث الموضوع تحتوي على مادة ملحمية (ملاحم توسيد لاهوميروس) وقصصية لا ككل موحد بل في الأناشيد المفردة على الأقل.

ومع ذلك لايصح أن نسميها قصة ملحمية أو ملحمة قصصية رغم احتوائها على الأسطورة أو الخرافة أو قل الميثولوجيا العربية كسياق عام.

توسيد الشاعر الاغريقي في أنساب الآلهة يضمن لملحمته التعليمية وحدة أكثر عضوية، فهو يعلمنا عن طريق الشعر الميثولوجيا اليونانية كما يعلمنا العطار الطريق الصوفي أو عقائده الأساسية عن طريق منطق الطير، ولكن بشكل مبدع.

المعلوف لايريد أن يعلمنا كتوسيد أو العطار، ومع ذلك تقف مخيلته الشعرية وإبداعه الفني على عتبات شعرية تبهر الحسّ والنظر، لكنها لاتحركْ الوجدان ولاتحرض النفس، وهذان من صفات الشعر الحقيقي في كافة أجناسه.

كما أن المعلوف اختار لنفسه ميثولوجيا العرب كمادة شعرية تتناسب مع الأجناس الملحمية والقصصية غير أنه عالجها بأدوات الشاعر الغنائي

كما فعل أمير الشعراء أحمد شوقي في المسرح الشعري وإن كان الأخير أكثر سيطرة على تقنية المسرحية الشعرية .

إن حيرة عبقر بين القصة والملحمة من جهة وبين الغناء والشعر الموضوعي من جهة أخرى هو الذي دعانا إلى القول : إنه ديوان شعر حول الميثولوجيا عند العرب بنيته التركيبية الظاهرة لاتستند إلى بنية خفية عميقة .

ويبقى للمعلوف ريادة أرض الأساطير المغفلة في شعرنا العربي تحت وطأة العصرنة والتجديد .

عنقاء خليل حاوي

يستخدم خليل حاوي أسطورة العنقاء في قصيدة «بعد الجليد»(١٠) والقصيدة تتألف من لوحتين، الأولى بعنوان «عصر الجليد» والثانية بعنوان «بعد الجليد» ويعني باللوحة الأولى عصر الموت كما يعني باللوحة الثانية بعد الموت أي القيامة منه.

واللوحتان تتكاملان معنى وشكلاً ورموزاً. والشاعر لايكتفي بالرمز الشعري في عنواني اللوحتين «عصر الجليد» و«بعد الجليد» بل يقدم القصيدة ككل بمقدمة نثرية تتضمن فحوى تجربته ومعاناته في القصيدة. كما تلقي ضوءاً نقدياً على الرموز أو الأساطير التي يستخدمها في القصيدة. كما يفعل في أغلب قصائده «كالبحار والدرويش» و«وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» و«العازر» وغيرها(١٠).

يقول الحاوي في مقدمته النثرية ما يلي:

«وفي القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية»(١١).

ويبين أن الشاعر يعبر عن تجربة الحياة والموت أو الموت والحياة لا كأزمة ذات، بل كأزمة حضارة وظاهرة كونية، فهو ليس معنياً بموته وبعثه هو فحسب بل إنه معني أيضاً بموت حضارته وبعثها في إطار كوني.

ويختار أسطورة تموز لا رمز تموز فحسب كما يختار أسطورة العنقاء ويسميها كذلك لا رمز العنقاء فحسب ليعبر عن معاناة الموت والقيامة من الموت، وغلبة الخصب على الجفاف.

عندما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليد

مات فينا كل عرق

يبست أعضاؤنا لحما قديد(١٢)

فالموت وعصر الجليد يتداخلان كما يتداخل الموت والرماد. والجليد هو الرماد الذي ينتظر الشاعر أن تنهض منه الأرض الميتة بلهب الحياة الجديدة، كما يلتهب رماد العنقاء التي تموت فتحيا ثانية.

إلا أن:

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سر الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

في صرير الباب، في أقبية الغلة،

في الخمرة، في ما ترشح الجدران

من ماء الصديد(١٣)

وليس للشاعر إلا أن يصلي ويدعو:

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجّنا نجّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا،

. . يا بعلاً ينفض التربة العاقر . .(١٤)
إلا أن الموت يسيطر والجفاف يستحكم ولا أمل
وارتمينا جثثا، لحماً حزيناً
. . . .
. . . .
عبثا نغتصب الشهوة حرى
. . . .
. . . .
عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد(١٥)
ينفض الموت، يغل الريح
يدوي نبضة حرى بصحراء الجليد
«حبنا أقوى من الموت العنيد»
غير أن الحب لم ينبت من اللحم القديد
غير أجيال من الموتى الحزانى
تتمطى في فم الموت البليد(١٦)

وخليل حاوي يتكلم في لوحة عصر الجليد إذن عن موت الإنسان والأرض يخاطب تموز بما يشبه الدعاء علّه ينفض الجفاف والموت من عروق الأرض وعروق الإنسان.

ويقول متحولاً عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم بالجمع وتتداخل الضمائر ولكن دون جدوى.

(ارتمينا، نغتصب، نسكبها، يفرخ من أنقاضنا، حبنا، أجيال من الموتى).

ولعله في تداخل الضمائر في القصيدة يزاوج أو يوحد بين أزمة الذات وأزمة الحضارة. وطبعاً يتكلم عن ذلك من خلال طقوس الخصب وأساطيره كما نعرفها في «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر من طبعته الإنجليزية مباشرة، لأنها لم تكن قد نشر ترجمتها بعد جبرا إبراهيم جبرا في كتابه المسمى بنفس الاسم.

في اللوحة الثانية، يتكلم الشاعر عن شهوة الأرض التي لم تمت تحت أطباق الجليد فهي شهوة للشمس والغيث والبذار الحي لبعل تموز الحصيد، شهوة خضراء لايقوى عليها الموت وجنين يسري إلى القبر إلا أنه موجع للحم الميت. إلا أن جليد الموت لايتكسر والصمت المقبل الثقيل لاينزاح إلا بنار الحياة. لابد من الاحتراق ودخول طقس الرماد إذا أردنا الحياة.

وهنا يتحول السياق من معاناة الموت ودعاء البعل وتموز إلى تقمص العنقاء والاحتراق معها ويصبح سياق أسطورة العنقاء هو النص وأسطورة تموز والبعل مساندة للاحتراق الذي تولد الحياة من خلال رماده.

إن يكن، ربّاه

لايحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء فينا

تتغذى من رماد الموت فينا

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

أمما تنفض عنها عفن التاريخ

واللعنة، والغيب الحزينا
ننفض الأمس الذي حجر
عينيها بلا ضوء ونار
من ضفاف «الكنج» للأردن» للنيل
نصلي ونعيد
ويخاطب «تموز» بـ «شمس الحصيد»:
بارك الأرض التي تعطي رجالاً
أقوياء الصلب نسلاً لايبيد
يرثون الأرض للدهر الأبيد
بارك النسل العتيد(١٧)

إلا أن خليل الحاوي يخاطب تموز بـ «يا بعلاً يفض التربة العاقر» ولم يشر إلى «بعل» في مقدمته النثرية مكتفياً بتموز والعنقاء وأسطورة بعل لاتخرج في إطارها ومرجعيتها عن كل منهما.

ماذا تقول الأسطورة تموز لأسطورة العنقاء، نعرفه إذن من خلال «الغصن الذهبي».

وماذا تقول الأسطورة للسياق؟ إنها لاتعبر عن الطقس الوثني أو الجانب الأسطوري العقدي بل عن أزمة الذات عند الشاعر التي تعاني الموت وتبحث عن الحياة، وعن الحضارة التي تعاني ما يعانيه الشاعر أو يعاني الشاعر ما تعانيه ويأمل بالنهوض من الموت لكليهما، أما ما تقوله الأسطورة للأسطورة فإن الشاعر في اللوحة الأولى يستحضر أسطورة البعل التي تتضمن معاني الخصب وطقوسه عند الكنعانيين، بينما تموز البابلي مرادف لأدونيس السوري كما في «الغصن الذهبي» لكن حاوي يفضل تموز كما يفضل بعل ولانعتقد إن كان تفضيل الشاعر هذا بمحض الصدفة.

هل أراد الشاعر أن يقرن أو يوحد بين تموز البابلي وبعل الكنعاني؟ فما تقوله هذه الأسطورة لتلك كالصوت والصدى أو كالصدى والصوت.

إلا أن البعل يحتوي على دلالات لاتنطوي عليها أسطورة تموز الأصل.

تموز كأدونيس يصرعه الخنزير البري أو وحش الشر في الشتاء وتقوم عشتار البابلية أو عشتروت الفينيقية برده إلى الحياة في الربيع، تعبيراً عن موت الطبيعة وحياتها، أو ما أسماه خليل حاوي في مقدمته النثرية بالظاهرة الكونية التي عبرت عنها حضارات المنطقة بطقوس الخصب وأساطيره.

الإنسان يموت كذلك الحيوان والطبيعة

الإنسان يحيا كذلك الحيوان والطبيعة

ولكن من خلال موت تموز/ أدونيس آتيس وحياته كما في الأساطير البابلية والكنعانية كذلك الحضارة تموت وتحيا كما العنقاء العربية كل خمسة أو ستة قرون.

إذن تموز- وبدائله - يصرعه وحش الشر. أما البعل فهو كجلقامش بطل الملحمة المعروفة يصرع التنين وما تزال أخباره مستمرة في فولكلور المنطقة الشعبي والديني:

البعل يصرع التنين في الأسطورة الكنعانية كذلك القديس مارجريس في الفولكلور الكنسي المسيحي والخضر في الفولكلور الإسلامي.

فالبعل ومارجريس والخضر تترادف لا في وظائفها في قتل التنين فحسب، بل في استمراريتها في معتقدات المنطقة وفولكلورها الديني.

وفي قصيدة الحاوي يصور «البعل يفض التربة» تصويراً يوحي بالقوة الجسدية ويقرن تموز به كما يقرن تموز بالعنقاء التي تنهض بنفسها من رمادها الملتهب-أي لاأحد ينهضها-لاسيما أن اللوحة الواحدة (الأولى)

التي تنتهي بالموت تشكل نصف القصيدة التي غابت عنها العنقاء وحضر «البعل» الذي يزاوجه حاوي بالخضر كما يزاوجه السياب بتموز أو يزاوج تموز به.

وليس لدي شك من أن الشهرة التي حظي بها شعرتي. اس. إليوت لاسيما قصائده التي تضمنت دلالات طقوس الخصب وأساطيره باعترافه هو في هامش قصيدة «الأرض الخراب» قد شجعت خليل حاوي، وباقي الشعراء التموزيين بأن يستفيدوا من تراث المنطقة الأسطوري والشعري وهم أولى به.

ولعل خليل حاوي ينفرد عنهم بمحاولاته المتعددة في ردم الهوة بين الموروث العربي والتراث القديم (بابلي وكنعاني) حين يدمج أسطورة تموز وأسطورة العنقاء معاً لتشابك الدلالات وتداخل الرموز والمعاني في الأسطورتين.

وقد كرر حاوي ذلك بعملية التعبير عن مّعاناته «عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث فتم له اليقين» ص ٢٢٥(١٨).

في قصيدتيه «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة» يتكلم عن معاناة الموت والولادة ولكن من خلال أسطورة السندباد ومعاناة الرحلة من أجل الوصول إلى الحق/ موت الوجوه كلها وبقاء وجه السمرة.

وهكذا يقرن خليل حاوي الرموز البابلية والكنعانية والعربية معاً وما أعتقد أنه كان يعتسف ذلك، لدرايته ومعرفته العميقة بمحاولات إليوت الشعرية في التعبير عن خصب التجربة الروحية المسيحية من خلال طقوس الخصب وأساطيرها الوثنية.

والفارق أن حاوي أو معاناته تعبر عن الروح الحضارية والقومية وإن كان يعتبر شعره من إلهام الرحمن.

فليس بدعاً إذن أن تقول له الأسطورة العربية ما تقوله الأسطورة البابلية والكنعانية بسياقات متداخلة.

وليس «الغصن الذهبي» ولا شعر إليوت الذي ألمع إليه وحدهما المسؤولين عما طرأ على الشعر العربي في اتجاهه التموزي من استخدام الرمز والأسطورة على الشاكلة التي رأيناها في قصيدة «بعد الجليد» لحاوي، بل هناك مصدر ثالث أكثر أهمية.

بالنسبة لخليل حاوي وهو كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري» لمواطن له من بلدته نفسها ضهور الشوير في متن لبنان، فالكتاب يدعو الشعراء بصراحة إلى إنشاء الشعر الجديد تعبيراً عن الحياة الجديدة، وتأكيد الهوية القومية من خلال رموزها الحضارية، والاهتمام بالأساطير كمعين مهم للمعاني السامية والمثل العليا، لاسيما أنه خص الأدب الكنعاني واكتشافات كلود شيفر في أوغاريت «قرب اللاذقية» بتحليل واسع. وخص «بعل» وفروسيته في قتل التنين باهتمام بارز. ونقد طريقة شفيق معلوف في (عبقر) في تعامله مع الأسطورة وعنايته بالخرافة وتغييبه الأساطير الحقيقية واهتمامه بالحس لا النفس وشؤون الفكر العليا ومثله.

لقد استطاع خليل حاوي أن يتعامل مع الأسطورة تعاملاً يختلف كليا عن طريقة معلوف. إنه لايصفها أو يعيد سردهاأو تصويرها كما هي طريقة عبقر، بل إن حاوي يتلبس الأسطورة ويتقمصها إن صحت المبادرة، ويوازن ما بين أزمة الذات وأزمة الحضارة والوطن من منظور إنساني، لم يتقوقع في الصيغ الضيقة، إنه يحمل هم الشرق جميعاً ويطمح إلى قيامته من الموت، وهو أمر لم يخطر على بال مبدع عبقر الذي كان كل همه إعادة صياغة الأسطورة العربية بشكل شعري دون أزمات وبتصوير محايد لاينهل من الوجدان بقدر ما ينهل من حوافز إعادة بناءالصورة الضائعة ومحاولة استردادها.

ووشائج حاوي وجيله مع طريقة إليوت وتضميناته الأسطورية والدينية والثقافية ليست خافية، الأمر الذي أحدث تطوراً أساسياً في تحول بنية القصيدة الحديثة في الخمسينات والستينات من هذا القرن. إلا أن معلوف وحاوي يشتركان بحوافز مشتركة، كلاهما مهتم باليقظة العربية، الأول يعيد بناء جانب مهم من موروثاتها والثاني يتقمص نبضها إلى حدّ الحياة والموت.

المسافة التي نحسها بين الشاعر وتموز وبينه وبين بعل يحذفها الشاعر في تعامله مع العنقاء، فالنار التي فينا هي التي تلدها وهي تتغذى من «رماد الموت فينا في القرار»(١٧).

فالعنقاء تتقمصنا أو نتقمصها، إنها فينا أو إننا فيها من خلال الموت والولادة، من خلال عبور الرماد إلى الصيرورة ومن خلال الاحتراق إلى تكون الحياة وعبور الجفاف إلى الخصب.

ضمير المتكلم في الجمع يفضله الشاعر بقوله «أمما تنفض عنها عفن التاريخ»(١٨) من الكنج في الهند إلى النيل في مصر، فالشرق الذي ينتمي إليه الشاعر هو الشرق نفسه الذي تكلم عنه جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وهو الشرق عينه الذي يتوجه إليه جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي.

والعنقاء في القصيدة هي الفينيق بقرينة الرماد والنار والصيرورة المستمرة من عبور الواحد إلى الآخر.

إنها العنقاء العربية بلا تردد ولكنها تنطوي على الإنجاب والخصب اللذين ينطوي عليهما تموز بابل وبعل كنعان.

وإذا كنا نحن نتقمص العنقاء من أجل صيرورتنا والنهوض من الموت، فإن العنقاء تتقمصنا كما تتقمص تموز بابل وبعل كنعان وبهذا يسد

خليل حاوي الفرج والثغرات بين مراحل تراثنا القديم وموروثنا العربي الحي من خلال قرن أساطيرها في سلك القصيدة الواحدة ورؤياها الموحدة التي لاتتجزأ منذ فجر التاريخ في إطار الشرق ككل.

وما من شاعر قبل خليل حاوي استطاع أن يعبر عن هذه الوحدة بمثل هذه القوة ومن خلال الرمز الموحد بمساحة القصيدة والأسطورة الواحدة بوجوهها المتنوعة في عصورنا التاريخية.

والحاوي لايقلقه تعدد الأسماء فيحاول أن يخلق بينها وشائج النسب كما فعل شفيق المعلوف في نشيد العنقاء في «عبقر» التي تلد الرخ والفينيق.

ولايعرفنا بمصادر عنقائه وإن كان يطمئن للتسمية العربية ويركن إليها بخلاف أدونيس كما سنرى فيما بعد.

فينيق أدونيس

«البعث والرماد»[٢٩]

لم تقم دراسة واحدة عن قصيدة أدونيس «البعث والرماد» مستقلة عن دراسة زوجته لها خالدة سعيد. وهذا بحد ذاته سيف ذو حدين، لأن دراسة خالدة تعكس بشكل ما رؤية أدونيس النقدية للقصيدة لقرب الوسادة، كما تعكس رؤيتها هي من ضمن منظومة رؤية الشاعر نفسه.

وهي دون شك تحاول جاهدة أن تتحرر من القيد الحريري للوسادة الواحدة. وتذكر في الخاتمة أن أدونيس « حقق في قصيدته هذه نقلة من التجريد إلى التشخيص في تجربته الشعرية»[٣٠]. وكان أدونيس وما يزال في شعره يعاني من سيطرة عنصر التجريد في شعره على عنصر التشخيص، الأمر الذي أعطاه قوة حيناً لسيطرة الفكرة على القصيدة، وضعفاً حيناً آخر لسيطرة النظرة الفلسفية على الشاعر التي تقلص من مساحة تجربته أو تعطيها حيزاً مصادراً سلفاً على حساب المعاناة الإنسانية.

أيا ما كان الأمر فإننا في التقدير النقدي لدراسة خالدة سعيد إذا تحررنا من هالة التعظيم الذي ضربته الناقدة حول القصيدة أو الشاعر، نتبين أننا أمام دراسة جادة في التطبيق النقدي وأنها تنهل من رأس النبع في تقديرها لرؤيا القصيدة وبنيتها ومادتها الأسطورية والصورة التي تشكلت معها هذه المادة وبراعة الشاعر في هذا التشكيل.

ينبغي لنا أن نتحرر أيضاً من مقدمات الدراسة التي لاعلاقة لها بالقصيدة مباشرة، لكنها تنصب على نقطة واحدة هي أن الفُينيق الذي

استخدمه أدونيس في القصيدة شيء والعنقاء (التي استخدمها خليل حاوي في قصيدة الجليد) هي شيء آخر.

وحاولت الناقدة مخلصة أن تقول بشكل مداور أن العنقاء - التي احتلت مساحة القصيدة عند خليل حاوي بسبق زمني ضئيل - ليست على الشاكلة نفسها التي جاء بها الفينيق عند أدونيس فهي تزعم أنها ليست بأسطورة من وزن أسطورة الفينيق ولا بالغنى نفسه وبعد الغور مستشهدة بالمسعودي والقزويني ومصادر أخرى علىَ رأيها بقراءة عادية لاتذكرنا بقراءاتها المبدعة في مجالات أخرى.

وحاولت أن تؤصل دون توثيق وأن تلمع إلى أن أسطورة الفينيق هي أسطورة سورية. كما حاول فيما بعد نفر من الدارسين المصريين أن يربطوا العنقاء / الفينيق بالطائر بنو.

ولاغبار على تأصيل كلا الطرفين، وهو مشروع. إلا أن تغريب العنقاء كلياً عن مضامين أسطورة الفينيق عند خالدة فيه شيء من العجلة ولايصمد للتحقيق النقدي كما يلاحظ القارىء من خلال كتابنا هذا «سفر العنقاء».

يقول أوفيد شاعر الرومان المتألق (٤٣ ق. م - ١٧ب م) أن الفينيق جاء من آشور. ويقول المستشرقان الكرملي ولامانس أن جذر الفينيق يتصل بأصول فينيقية، فأيهما اعتمدت خالدة لتقرير أن الأسطورة سورية؟ إنها لم تبين ذلك!

يمكن أن يكون الفينيق أسطورة ذات جذور فينيقية إلا أن هذا الطائر المتوحد وفد إلى الغرب من الصحراء العربية - كما رأينا عند هيرودوت ومعظم المصادر الأوروبية.

إن الفصل بين الفينيق والعنقاء هكذا بحدة كما تفعل خالدة لايستوي

مع الحقيقة الموضوعية، ولعل الناقدة كانت تفتش عن رد لما كان خليل حاوي يشيعه في أوساط الشعراء والمبدعين في بيروت من أن أدونيس سرق منه الأسطورة والرمز وكيفية استخدامهما في القصيدة. وقد ردد حاوي ذلك-كما ردده أدونيس-في حضوري وعلى مسمعي. وفي رأي حاوي لم يعدُ أدونيس أن استبدل العنقاء التي احتلت قصيدته «بعد الجليد» بالفينيق في قصيدة «البعث والرماد».

وقد احتج أدونيس بأن استخدام أساطير الخصب ليس أمراً جديداً، فقد مارسه شعراء غير خليل حاوي من قبل، فلا فضيلة إذن لسبقه ولا صحة لزعمه من أن أدونيس سطا على الأسطورة عنده وعلى كيفية التعامل معها في القصيدة.

وواقع الحال أن خليل حاوي وبدر شاكر السياب كانا أسبق من أدونيس بفارق زمني ضئيل إلى التعامل مع الأسطورة على طريقة تي. اس. اليوت، أي التأكيد على التضمين الأسطوري في جسد القصيدة ومعناها وبنيتها لا وصفها وتقريرها كما جاء في «كبار الحوادث في وادي النيل» لأمير الشعراء أحمد شوقي في وصفه لـ «إيزيس» وقصيدة «خرائب بعلبك» لشفيق معلوف في وصفه لـ «أفروديت» كما رأينا سلفاً أو حتى ما جاء في عبقر المعلوف من وصف وتفريع لقصيدة العنقاء ذاتها ومرادفتها بالفينيق.

حاوي يؤكد على الطريقة الجديدة لاستخدام الأسطورة في حركة الشعر الحديث، وهي أصلاً مرتبطة بالتقنيات الاليوتية. وحاوي والسياب أكثر نفاذاً وتعاملاً مع نصوص اليوت الشعرية باللغة الإنجليزية من أدونيس لانغماسه في النصوص الفرنسية. فوجود سابق عربي في قصيدة عربية حديثة ومعاصرة للبعث والرماد تتقن طريقة اليوت في استخدام الأسطورة وتضمينها في القصيدة العربية أمر يضيء تجربة أدونيس ويجعل الطريق الإبداعي ممهداً أمامه لاستخدام الأسطورة على الشاكلة ذاتها، سيما أنه كان أكثر تعاطفاً مع الرمزيين في شعره الذي سبق البعث والرماد.

طبعاً أدونيس لم يسرق من خليل حاوي، ولاسرق خليل حاوي أو بدر شاكر السياب من تي . اس . اليوت والأمر كله لايعدو نسق التأثير والتأثر إن في حقل تعامل الشعراء المعاصرين العرب مع الشعراء الأجانب أو تعاملهم (أي العرب) بعضهم مع بعض.

وقد قررنا أن حاوي شكل السابق الشعري الفني لطريقة إليوت بفارق زمني ضئيل في قصيدة عصور الجليد على قصيدة «البعث والرماد»، لكن هذا لايعني أن هذه القصيدة الأخيرة خالية من الاختلاف والابداع عن قصيدة حاوي حتى من حيث التعامل مع تضمين الأسطورة وكيفية التضمين. وهي من أطول وأهم ما كتب حول الفينيق في شعرنا العربي الحديث.

والعودة إلى دراسة خالدة سعيد عنها لايقل أهمية عن القصيدة إياها، لاسيما في مزاوجتها للأسطورة والحلم في القصيدة. وتقمص الشاعر للطائر أو تقمص الطائر للشاعر وارتباط رؤياها بتجربته ومعاناته وتحليلها الحميم لبناء القصيدة واتساق الخاص والعام فيها في بنية موحدة وتدوير خاتمة القصيدة بفاتحتها(٢١).

يبدو جلياً من نص القصيدة أن الشاعر مايزال ينظم أفكاراً، فالمادة جاهزة سلفاً واستنباط الصورة شعرياً لهذه المادة، إما أن يبزغ شكلاً من مضمون بفعل حرارة التجربة أو أن يتوسلها الذهن والصناعة نظماً لمضمون جاهز أسطوري أو غير أسطوري.

فنظم الأفكار إذن ونظم المادة الأسطورية الجاهزة يعطلان عملية التضمين الأسطوري من خلال التجربة الشعرية في جسد عضوي ذي وحدة لقصيدة تنبثق منها. وهذا باد في استطالة النص التي هددت وحدته مما دفع الشاعر إلى محاولة ضب هذه الوحدة في بنية القصيدة وتركيبها من أناشيد أربعة مستقلة بعدد قصائد نشيد العقناء في عبقر المعلوف الذي يشكل

السابق الآخر لأدونيس. وتتواصل الرموز في هذه الأناشيد. وتتواشج في إطار الاحتراق والموت الذي يفضي إلى الانبعاث، وتتنوع أبعادها من حيث المعنى.

فأسطورة الفينيق الذي يحترق فيموت فيبعث تتشاكل مع تموز الذي يقتل فيبعث، والمسيح الذي يبدو صورة أخرى من تموز، وكان خليل حاوي قد دمج تموز بالعنقاء من قبل في ترميز مركب.

فمهما يكن، فالركام والصدى وعائشة تبدو رموزاً مقحمة ذهنيا على الأسطورة، كأنها من رواسب قصيدة الفراغ للشاعر نفسه أو هي تذكرنا بقصيدتنا «حبيبتي والجارة العجوز» التي سمعها أدونيس منا وفي منزلنا في ربيع ١٩٥٧م وأعجب الشاعر بها.

فرمز عائشة في البعث والرماد ما هو إلا الجارة العجوز أم خلف في قصيدتنا لاتفاق المضمون والرمز في كلا القصيدتين وطريقة الخطاب بين الأنا الشاعرة والجارة العجوز.

إن كلاً من عائشة في قصيدة البعث والرماد والجارة العجوز «أم خلف» في قصيدة العظمة يمثل جفاف الحضارة وموتها، فهي «ملاءة تكومت في رقها» كما في قصيدة العظمة:

جارتنا يا أنت يا عرافة لاتعرف المصيرا

لاتعرف الحلم الذي يشتاق أن يصيرا

لاتعرفين سرها الحبيبة المغامرة

وصدرها ينبع بالأبطال والعباقرة

. . .

ترفع شمسنا التي تغوّرت

ترفعها لشرقها

وأنت يا جارتنا ملاءة سوداء قد تهرأت
تكوّمت في رقها
الحياة عندك حياة طرفة من الطرف
جارتنا أم خلف
أما ترين جارتي إنساننا
يحملها في روحه محرقة
في مقلتيه ثورة
يضيء فيها قلبنا وخطونا
والحب والرماد والحطب

. . .

إلا أن أدونيس يقابلها بالفينيق الذي يشكل الحياة من جديد، والعظمة بالحبيبة التي تقوم بدور الفينيق نفسه وتحتضن التجدد والغد وتمدّ يد العون للمضطهدين والمسحوقين الذين يصلبون ويحرقون.

وقصيدة البعث والرماد حينما قرأها أدونيس لأول مرة في صيف ١٩٥٧ في مجلة شعر على يوسف الخال ونذير العظمة كانت أكثر اتساعاً لاسيما في الرمز.

وإذا لم تخني الذاكرة أسقط أدونيس تيامات ويم (رمزان آخران للحياة والموت من الميثولوجيا الكنعانية) واستبقى منظومة الفينيق تموز المسيح حرصاً على وحدة الرمز واتساعه بمساحة القصيدة دونما استطالة أو استطراد نزولاً عند نصيحة يوسف الخال، الذي كان يطمح أن يلعب دور عزرا باوند لافي شعره فحسب بل في نقده أيضاً وعلاقته معنا كشعراء في المجلة وهيئتها.

وليس بخاف علاقة عزرا باوند بالشاعر تي. إس. إليوت وكيف كثّف

إليوت قصيدة الأرض الخراب إلى نصف ما كانت عليه في الأصل باقتراح من عزرا باوند.

وأدونيس من بلاد كنعان على الساحل وهو قريب من «رأس شمرا» حيث جرت حفريات كلود شيفر عالم الإنسان الفرنسي الذي كشف النقاب عن أساطير الكنعانيين وأشعارهم (١٩٢٩م).

كما أنه ترجم مع الدكتور سامي الخوري أو عربا ملحمة جلقامش عن الفرنسية ونشرت في جريدة البناء في دمشق في الخمسينات المبكرة ولم تظهر في كتاب.

ولاريب أن الاعتزاز بالتراث القومي والميل إلى وصل الإبداع بجذوره هي الأسباب التي تكمن وراء هذه الاتجاه إلى الأسطورة عند كل من خليل حاوي وأدونيس إلا أن الأول كان أوثق صلة بالطريقة الاليوتية والثاني جديداً عليها وأكثر انغماساً بالموروث الأسطوري كما في الأصل لاتضميناته الاليوتية وصورة تراكيبه، أي أن المادة الأسطورية الجاهزة لاالتقنية الشعرية أو الطريقة، كانت هي الأبرز مما جعل السيطرة لنظم الأفكار لاصياغة الأسطورة في تواشجها مع الحاضر كما عند اليوت.

طائـر العظمـة

بدعوة من رئيس قسم الآثار وعميد مركز خدمة المجتمع في جامعة الملك سعود د. عبد الرحمن بن محمد الطيب الأنصاري توجه وفد يضم ماينوف على الثلاثين استاذاً من قسم اللغة العربية وآدابها في زيارة علمية إلى موقع مدينة الفاو التي تبعد حوالي ٧٠٠ كيلومتراً جنوب شرقي الرياض. وتقع في أسفل وادي الدواسر (وتعني الكتائب) محمية بجبل طويق، وهي من المدن الأولى التي أسسها العرب على خطوط التجارة القديمة.

وتكتسي الفاو أهمية بالغة في وعي الشاعر لأنها عاصمة كندة، أول دولة عربية حاولت أن تعبر عن تميز الحضارة العربية تجاه السيطرة الرومانية على الحدود الشمالية للجزيرة العربية.

ولم يكن في نية الشاعر أن يقرض الشعر في هذه الزيارة، إلا أنه بعد أن تعرف على معالم المدينة ومؤسساتها وأهميتها الاستراتيجية والحضارية مع الوفد العلمي، نزل الشاعر مع الدكتور عبد الرحمن الأنصاري إلى قبر معاوية بن ربيعة من ملوك كندة. والقبر أشبه بالقبور التي رآها في تدمر من قبل، وهو عبارة عن عدة غرف متصلة ما تزال تفوح منها رائحة المدافن.

وحين انتهى في المساء من زيارة هذا الموقع انفتح عليه الكشف الحضاري فكانت قصيدة الفاو.

ومعاوية كندة كان معادلاً لمعاوية دمشق.

لاحظ عليه زملاؤه الذين شهدوا ولادة القصيدة التي أنشدها على التوّ في أمسية في الموقع إياه، أنه بعد أن خرج من قبر معاوية بن ربيعة كان

يبدو عليه الذهول والتوهج في آن، فأخلوا له الغرفة التي كانوا ينامون فيها معاً: د. شكري عياد، جميل سعيد، ود. محمود الربداوي، وخلال ساعتين فقط كانت القصيدة قد ولدت في جوّ مسحور. وقد شهد هذه الولادة الدكتور عبد الرحمن الأنصاري والزملاء الآخرون. وبعد أن سمع إنشادها قال: إن قصيدة الفاو إن دلّت على شيء فإنما تدل على أن العربي اليوم لم يمت وهو مايزال حيّاً منذ أن أنشأت كندة عاصمتها هذه. وأعلن أن قسم الآثار سوف يحفر قصيدة الفاو على النحاس ويعلقها على عمود في مدخل المدينة الأثرية، رمزاً لهذا المعنى، على غرار ما كانت تعلق في المدينة نفسها بعض البيانات والشعائر الدينية المهمة. ولعل هذا مما يؤيد فكرة المعلقات التي وردتنا عن طريق رواية الشعر الجاهلي،

وقد نشرت هذه القصيدة عدة مرات في المملكة وسوريا والامارات العربية المتحدة واستلهم منها الرسام الفلسطيني إدريس فاعور لوحة رائعة، كما كتب عنها الدكتور ابراهيم السعافين دراسة نقدية متميزة ضافية من ٢٦ صفحة من القطع الكبير نشرها في مجلة اتحاد كتاب الإمارات (١٩٨٧).

كما حفزت هذه الزيارة (١٤٠٦هـ) نذير العظمة لتأليف هذا الكتاب الذي بين أيدي القراء.

تمثل قصيدة «طائر الفاو» لنذير العظمة صورة أخرى من صيرورة العنقاء، هذا الطائر العجيب. ورغم أن الشاعر لم يستخدم لفظ العنقاء أو الفينيق لكنه يعبر عنهما من خلال ما أسماه بطائر الفاو إلا أنه يغيب الاحتراق في القصيدة في صالح الولادة والقيامة من الموت.

وإذا عرفنا أن «الفاو» هي مدينة أثرية على غرار بعلبك وتدمر والبتراء والمدائن من القرن الخامس قبل الميلاد، وعرفنا أنها عاصمة أول مملكة عربية لعرب الشمال، لما أدهشتنا دهشة الشاعر واقفاً في حضرة هذه المدينة على كتف الربع الخالي مما يلي نجران، كأنها إرم ذات العماد التي

جاء ذكرها في القرآن الكريم، فهو يخبيها ويستنطقها كحلم يجيء من زمن آخر بريش من لهب، والرماد في القصيدة يصبح موتاً يتحدى هذا الحلم أن يبزغ مرة أخرى.

إلا أن الحلم يجيء على شكل طائر يتقمص الفاو أو أنها تتقمصه فيبزغ فينيقاً آخر من قلب رمال الجزيرة ليشكل الوعي ويصوغ التاريخ. فيسائله الشاعر عن الإنسان والحرية والجذور والعقم والاثم والانشغال بالوهم عن الحق، وعن الموت في الأرحام، فهي عاقرة لأنها لم تصغ للطائر النار وأوصدت ضمائرها دونه.

ولو فعلت لخرجت من الرماد حية مجنحة كطائر من الجمر.

وتدور قصيدة «طائر الفاو» على أربعة محاور:

المحور الأول: هو الفاو الحلم المتجسد طائراً من اللهب

المحور الثاني: استحالة القيامة من الموت للانغماس في الوهم والإثم.

المحور الثالث: كندة بين الحياة والموت والتوحد.

المحور الرابع: الخروج من كفن الرماد بطائر ليضيء العالم بالنار.

يخاطب الشاعر المدينة في مطلع القصيدة قائلاً:

حييت يا فاو أيها الحلم الذي يجيء من زمن آخر

يرف بريش من لهب من أفق الضمائر

كم تحدثك المنية وأنت في بطن الأرض

نار تتخمر على مدى القرون لتبزغ من جديد لحناً للخصب.

ويختتم في نهاية القصيدة بالنهوض من الموت متوحداً بالطائر كما كان في أول الزمن فيخاطب الدهر قائلاً:

أيها الدهر . . .

أيها الدهر العاثر لقد بدأتك

وخرجت من الذهب والزينة لأبني

فاو (فم) الحضارة بينما كان شدق الموت يتأهبُ

ليطبق علي .

لكنني نفذت من شقوق الزمان حضارة

تجسدت في طائر

وأيقنت أنني حيّ لامحالة خارج

من الرماد بريش اللهب

اسمع خفق الأجنحة الوليدة البازغة

في العين

الطير يخرج مثلك إلى الشمس بريش

ومنقار من الجمر

يعي النار الخفية كي يضيء لنا

الطريق إلى الحياة .

وفي جسد القصيدة يقيم حواراً دراميا مع «الفاو» وكندة عن الإنسان والحرية والتاريخ والحياة والموت بنبض ونبر .

أما إشكالية الشكل في القصيدة فقد طرحها الدكتور إبراهيم السعافين في دراسته التي بعنوان طائر الفاو بين قلق الضعف ووثوقية القوة الغائبة وهي دراسة مهمة لابد من إحالة القارىء إليها للتوغل في جسد القصيدة وأبعادها الإبداعية والحضارية والنفسية ، ونكتفي فيما بمدخلها عن إشكالية الشكل :

لعل قصيدة «طائر الفاو» لنذير العظمة من قصائد الشعر الحديث المتفوقة القادرة على خلق لون من الحوار يسهم في اغناء مفهوم القصيدة العربية الحديثة وإشكاليتها، وهي إذ تطمح إلى ذلك تضع الحركة النقدية أمام سؤال يحتاج إلى إجابة هادئة إذ ليس من المنطق أو العقل في شيء أن تظل قضية الشعر الحديث تدور -مثل ثور الساقية- في إطار قسمة شكلية وربما (سطحية) فتنتسب هذه القصيدة إلى الشعر الجديد على اختلاف أشكاله وانماطه واتجاهاته وتنسب تلك القصيدة إلى الشعر التقليدي أو القديم على ما بين أشكاله وأنماطه واتجاهاته من تباينات واسعة.

وإذا كانت حجة من يرون أن الشكل التقليدي أصبح تاريخاً لايسنده حضور فعال في هذه الأيام، قد تصح أحياناً حين نستعرض كماً هائلاً من النماذج الرديئة التي لاتعدو أن تكون تقليداً سخيفاً، أو نسخاً مشوهة لنماذج من الشعر العربي القديم، فضيلة أصحابها في القدرة على الصياغة، واكتساب رصيد من مخزون الذاكرة من صور وأخيلة وتشبيهات وألفاظ وتراكيب وهياكل وزن، واجتلاب القافية كرها أو طوعاً. . فإننا - ونحن نؤمن بأن الشكل التقليدي ظل له ممثلوه الموهوبون الكبار - نقف اليوم أمام نموذج يكتسب فضيلته من زاويتين: أولاهما: أن صاحبه من رواد الحداثة، وثانيهما: أن صاحبه لم يرتد عن الشكل الجديد - في هذه القصيدة - إيماناً بافلاس هذا الشكل وعدم قدرته على استيعاب الأمثل والأجمل، بل انه يرى أن لكل قصيدة ايقاعها الداخلي في نفس الشاعر، وهي إذ تتحرك بايقاعاتها وتشكيلاتها، بصورها ورموزها وأخيلتها ومضمونها وأطرها التاريخية والفكرية والفنية، تفرض على الشاعر تشكيلها ولا أقول «شكلها» ولقد اختارت هذه القصيدة تشكيلها استجابة لذلك الايقاع الداخلي الذي تشكل نهائياً لحظة الإبداع.

وقد تظل قضية اختيار الشكل تدور في إطار النظر النقدي الذي يستقطب الأنصار والخصوم، وربما تؤدي إلى جدل عقيم يتناول الصعوبة والسهولة ويمر بمفردات الألف والجمهور والتراث والبدعة والأصالة والحداثة، والاندثار والخلود، والشعر والنثر، وقد لاتنتهي عند حد.

فليس أجدى علينا، وأدعى إلى النقاش الهادىء من تقديم هذا «النموذج» الذي تشكل في إطار الوزن والقافية (الشطرين/ التقليدي)، وخرج عليه بكل المقاييس، بمعنى أنه نموذج متميز لم تستوعبه أية تجربة شعرية سابقة. ويحكم ذلك كله مقدرة الشاعر وصدق تجربته ومواتاة اللحظة الشعرية وتجاوز المألوف وما يتصل به من علاقات الذاكرة ومخزونها.

العنقاء والقصيدة[٢٢]

في مجموعة «منزل الأقنان» وفي الستينات المبكرة (١٩٦٣م) كان السياب يواجه الموت وتأكد من أطبائه في العاصمة الإنجليزية (لندن / درم) أنه لاشفاء له من مرضه. ومع ذلك ظل ينزف بالشعر إلى آخر قطرة من دمه، ودواوينه الأخيرة بالإضافة إلى «منزل الأقنان» «شناشيل ابنة الجلبي» و«اقبال» لم تلق الاهتمام الكافي من النقاد مع أنها تتوج حياته الشعرية بغناء مأسوي يتأرجح بين اليأس وأمل الشفاء بين الموت وما تبقى من حياة مهدمة.

وقصيدة «العنقاء والقصيدة» تتلون بهذه السياقات والشاعر فيها يتكلم عن موته وقبلها كتب «الليلة الأخيرة».

أما في «القصيدة والعنقاء» فيسمي السياب نفسه بالجنازة. كانه موكب الموت الذي يمخر الزمن ويتجه إلى القبر. حتى المستشفى تستعير غرفته فيها ملامح القبر رغم وسعها وهسهسة المدفأة في الزاوية.

ويبقى الموت النهاية المفزعة للحياة:

ستصبح الأرض بلا حياة
وفي الليالي الداجية،
في ذلك السكون ليس فيه
إلا الرياح العاوية،
سيفزع . . . من الأموات

ويسحب الموت ويغفو فيه

مثل دثار في الليالي الشاتية

وتنتهي قصة الخليقة والخلق بالموت.

وما الحياة كما يقول السياب في مقطع سابق من القصيدة سوى مرآة:

وصفحة المرآة ما لها تطل خاوية

ما أثمرت بغانية،

بالشفة المرجان

تنيرها، كالشفق، العينان

وبالنهود العارية

كهذه المرآة

ستصبح الأرض بلا حياة

...

ولكن هل الموت هو النهاية وهل خلو المرآة من الصور البهية صور الجسد والشهوة التي غابت هو آخر الرواية؟!

الحياة كالفن، الشعر والفن كالحياة، يحكمها جدل الحياة والموت.

والقصيدة عنقاء تموت وتحيا وحياتها لاتكون إلا بالموت.

وكذلك الحياة عنقاء يدمرها الموت لكنها تنفذ من خرومه أجنحة وريشاً جديداً:

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة

فلايراها بالخلود تنبض،

سيهدم الذي بنى، يقوض

أحجارها ثم يمل الصمت والسكونا
وحين تأتي فكرة جديدة،
يسحبها مثل دثار يحجب العيونا
فلا ترى إن شاء أن يكونا
فليهدم الماضي، فالأشياء ليس تنهض
إلا على رمادها المحترق
منتشراً في الأفق..
وتولد القصيدة

فهل يولد الشاعر كالقصيدة العنقاء من رماده المحترق والمنتشر في الأفق؟!

وتستكمل دورة الحياة والموت جدليتها ولاتنقطع.

يبدو أن السياب، مايزال رغم الموت يؤمن بولادة العنقاء اللهب، العنقاء القصيدة، العنقاء الإنسان من رماد الحياة المحترق، فلايكون الموت نهاية الحياة بل بداية لها بصورة جديدة قديمة،

ورغم أن الأرض تريد أن تحطم الإنسان بالمال والخمور والغواني وترده للغابة البليدة، ورغم أن قصيدة «العنقاء والقصيدة» في قسمها الأول تستقر على مرآة لاتثمر بغانية بل بشجرة عقيمة لاتحمل ثمراً.

إلا أن الولادة لاالعقم تكمن بين الرماد واللهب وأن النار ماتزال تهمس في الزاوية البعيدة وتبعث الحياة من الرماد المنتشر في الأفق.

عنقـاء البيــاتي

لبعـد الوهاب البيـاتي قـصيـدة بعنوان «العنقـاء» على منطلق الرجز، وهذه القـصيـدة ليست قـصيـرة فهي تـحتل مـساحـة مـاينوف على الثلاث صفحات من القطع المتوسط.

والبياتي يتوجها بالعنقاء. لكننا حين نقرأ القصيدة نحسّ أن «العنقاء» اختفت أسطورة ورمزاً. وتحولت إلى حـمامة، حـمامة حب على غصن الوجود الزائل في زمن المنفى والموت، «صفصافة عارية على الفرات»، حمامة أبي فراس على قضبان السجن في أسره الرومي.

وهكذا ينحرف سياق الأسطورة وتتحول رموزها إلى قصيدة حب تنضح بندب النفس وعبث المسعى للحصول على العنقاء التي هي فوق المثال. وبهذا يدمج البياتي السياقين اللغوي المعجمي «موجود بالاسم مجهول الجسم» لايمكن الوقوع عليه، أو القبض على جناحه، والسياق الأسطوري بنقيضيه الرماد والنار، باحتراق يتأوه للولادة الكاملة رغم البراعم الجديدة وحلول عناصر الأشياء في جسد يتنفض من الدخان.

وإعادة صياغة أسطورة العنقاء بهذا الشكل يغيبها لصالح الأغنية الوجدانية المتأوهة. وتضارب السياقين يؤول بوضوح إلى تضارب الذاتي والموضوعي في القصيدة أو الغاء الأول للثاني، إلغاء ظاهراً. مع أن الشاعر يوفق بينهما بشكل مبدع في العديد من قصائده التي تتوسل الأسطورة كقصيدة «هبوط أورفيوس إلى العالم الأسفل» أو في «مرثية عائشة» و«قصائد إلى عشتار» أو كلامه عن «الميلاد والموت» في قصيدة كلمات إلى الحجر.

البياتي بدأ قصيدته العنقاء بالكلام عن الحبيبة الغائبة ويحركها في سياق القصة فيضعف توترها الشعري قبل أن يبدأ بها .

أحبها حبيبة

ميتة وحية

قصيدة على ضريح ، حكمة قديمة . . . إلخ

ثم يستنطق الحبيبة في المقطع الثاني من القصيدة :

أحببته من قبل أن أراه

من قبل أن تحملني عبر صحارى موطني يداه

وبعد أن أحرقني هواه

حلت بروحي قوة الأشياء

وانهزم الشتاء

ذابت ثلوج وحشتي

واستيقظت طفولتي

كان له طعم الحريق في فمي ، والدم والرماد .

بعد المطلع الذي هو أشبه بتعزيمة على ضريح الحبيبة يثنى بمعاناة الموت والحياة بلغة أليفة ، ورغم حضور مفردات أسطورة العنقاء أو نوياتها الأساسية والأولية من النار والرماد والاحتراق إلا أن جدل الأسطورة الأصل غائب أمام حضور الحب .

«وعندما قبلني : أحسست أن الأرض دارت مرتين»

سقط ، المطر وكنت في الغابة أجري وأنا محلولة الشعر

«حافية على بساط ذهب السماء والزهر

في غابة السحر
تنفخ صدري كالشراع في النهر
نهداي كانا خائفين وأنا أضحك في براءة الأطفال :
قلت له : تعال :
. . .
. . .
مزق ومزق هذه الأستار
واعمر ظلامي بحنان النار

وحنان النار في نهاية المقطع تعيد القارىء إلى سياق الاحتراق والرغبة بالولادة. لكن تناوب صوت الحبيب والحبيبة في القصيدة يوحي لنا بسياق «تموز وعشتار» بشكل مقلوب أكثر مما يوحي بأسطورة العنقاء.

الكل ماتوا، رحلوا، حمامتي الوداع
كنا معاً ندرك سر الموت والحياة
كنا معاً فآه . .
. . .
. . .
وسقط الجليد
مخبأ بيده البيضاء وجه العاشق الشريد
وعاد جثماني إلى تهامه
وعندما فتحت عيني، كانت العمامه
تغمر وجه القارىء الميت بالتقبيل

ثم يشخص الشاعر «المعري عراف المعرة بمقطع يستنطقه فيه عن اليقين حول الحبيبة / العنقاء التي صرف حياته بحثاً عنها في «مقاهي العالم الكبير» .

لكن شيخ المعرة الضرير ينبئه بعبث المسعى ويطلب منه أن يغلق الأبواب وكأنه يختزل بيت المعري المشهور :

أرى العنقاء تكبر أن تصادا   فعاند من تطيق له عنادا

ويختم البياتي قصيدة العنقاء بالبحث عنها من جديد ، البحث الذي لن يؤول إلى أن يجد ما يسعى إليه ، وهل من يبحث عن العنقاء يجدها؟ فالسياق المعجمي للعنقاء في النهاية يتغلب على جدل الحياة والموت ، ولعل الاستعانة بالمعري في نهاية القصيدة يدل على« تشاؤم من استمرار الموت والمنفى .

هل أنا أعود من مملكة الموت إلى القبيلة
أبحث عن جذورها في هذه المغارة الطويلة
. . . ودارت الأفلاك
ولم أزل أبحث في تهامه
عن تلكم الحمامة
وفي مساء زارني ملاك
ووضع القمر
على جبيني ، شق صدري ، انتزع الفؤاد
أخرج منه حبة السواد
وقال لي : إياك ، فالعنقاء
تكبر أن تصاد

فعد إلى المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر .

وهكذا، فالبياتي لايستنطق المعري في قصيدته فحسب ، بل يضمن كنايته في بيته المشهور في الخاتمة .

ورغم توسل القصيدة الأسطورة والرمز إلا أنها تحفل بروح النثر ، لأن البياتي يسقط فيها في هذيان المنفى من خلال الحكاية لاتوتر القصيدة .

كل الأدوات الشعرية متوفرة في قصيدة العنقاء وكل مفرداتها لكنها تتحول كما قلت في المقدمة من جدل الأسطورة إلى ندب النفس .

ولعله أراد منذ البدء أن يوحي إلينا بأن حبيبته هي العنقاء الأسطورة اسم لجسم غير موجود. فكأن الكلام على النار والرماد والاحتراق على هامش العنقاء الكناية، فاستحالت الأسطورة إلى قصيدة حب دون أن يقصد الشاعر إلى ذلك، وهكذا تغلبت قيمة الحب على نبرة القصيدة والعنقاء الغياب على عنقاء الموت والولادة .

الحلم والعنقاء

يفتتح الشاعر ميشيل سليمان قصيدته الحلم والعنقاء برؤيا تتجسم فيها الأرض تداعب حلماً عجوزاً، بينما يراودها حلم آخر وهي بين انقسام الذاكرة والعصور.

إنها تبحث عن ظلها الذي يرتسم صورة عنقاء في الفراغ تلقي على البحر ألوانها. ولعل الأرض في هذا المفتتح تتردد بين الصورة والظل بين الولادة والموت، ورؤيا الشاعر فيها مخضبة برماد العنقاء على أمل القيامة.

«العنقاء تعشش في الأرض

ترى

أية أرض تعشقها العنقاء

تمارس لعبة مد العمر

إلى أطراف الدهر؟»

والعنقاء تنهض من ظلال الأرز والقدر يعد لها الموقد والربان الماهر بل الساحر يكتشف تشكل الأشياء باتجاه اخضرار الطبيعة وينوع الكلمة. ومن خلال الظل النافذة الظل الرؤيا الأرض الصورة والأرض الظل يبصر الشاعر (الساحر الربان) ولادة طفل (هو جبران)

«يحب صياح الديك بغير أوان

يحدس أن العنقاء تبيض خلايا

علتها

الريح

النار

الإعصار

«الموج» الذي سيبحر بالشاعر إلى شاهد الموت بدون قيامة :

هياكل عظمية ساورتها القبور

فحالت شواهد

والأحجار تفرخ في الرمل بطونا حبلى :

ثمة عظام يومية

عظام دهرية

عظام نبوءات

عشاق يوميون

عشاق دهريون

عشاق نبوءات

إلا أن الحياة لابد أن تنبثق من الموت وأن تبدل الرماد إلى نار .

فالعنقاء تتراءى في عيني جبران الطفل لؤلؤة بحجم الرؤيا التي يضيق عليها الكون . والعين هنا تلعب دور المرآة :

لقوام

تمجد بالشكل

لكنه

يحاول الولادة

التالية

يتشكل الجسد في شكل طفل يعالج الباب المفقود ليظهر في الكون ولدته امرأة وعادت به للرحم لتحمل به من جديد وتقبل رسم الوجد في قرارها في تحرق الجنين إلى صيرورة الكون، سلمى كرامة بطلة جبران في «الأجنحة المتكسرة» زهرة تنبت في الجسد. وماري هاسكل زهرة أخرى تنبت في حديقة جبران وميشيلين عشيقة جبران الخفية.

وهبة عصفور استشهدت مقلتاه بيوم الجسد زهرة ثالثة تنبت في القلب ومي زيادة زهرة تنبت في الروح ومن زهرة إلى زهرة إلى زهرة من الجسد إلى التراب إلى القلب تتضرج العنقاء بالرماد على أمل القيامة، ويتخذ الحلم وجوها وصوراً وتهويمات إن هي إلا «نوازع عنقاء استعذبت مستحيلاً يراد» ويبقى الأنين سحابة نار تردد عبر المدى.

عنقاء الدميني والثبيتي

لعلي الدميني – الشاعر السعودي المعاصر – قصيدة بعنوان «معلقة الطائر الجاهلي» وتعبر عن مأساة ذاتية لحب قتيل في زمن الغربة :

تخضبت بالكائنات

وشاركتها قاتلي

أنا الطائر الجاهلي

يحيلنا الشاعر وجدانياً في نص مركب إلى النفي وبوح الذات، فالطير الذي يتقمصه الشاعر لايخلو من دلالات الموت بالنار والخروج من هذا الموت إلى ولادة البراءة والطفولة، يقول الدميني :

دخلنا ذمة العذري فليغفر لهذا الطير

أن يلج الحرائق طاعنا في الحب

ريشاً فوق ذلوله البيضاء

يبني قريتين على سواعده

ويحلم أن يرى طفلين يشتجران ما بين القصيدة والقصيدة

وهذه الطفولة التي يحلم بها الدميني لم تكن لو لم يتقمص الشاعر الطائر الذي يلج نار الحب ويلد منها وتخرج من العطش إلى الماء .

ولمحمد الثبيتي – وهو شاعر سعودي آخر – قصيدة بعنوان «ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء» يشكل فيها أسطورة العنقاء تشكيلاً غرائبياً، لكنه

في الجوهر لا يخرَج عن رؤيا الحياة والموت، والعنقاء التي يستخدمها الثبيتي رمزاً في القصيدة ليست عنقاء الكناية بل هي عنقاء الرماد والنار.

يفتتح الشاعر قصيدته برؤيا الولادة من النار. إنها الربيع الذي ينبثق من جحيم الربيع السندسي اللون المسفوح على وجه المدينة. والمدى الناري يجهش بالأحلام و«الليل وجوه كالمرايا» و«عيون تثقب الصمت».

تنصت وتهلل للولادة الجديدة كما يبزغ برق من دخان، حتى الأرض لها لهاث ووجيب ومخاض ينم عن الولادة الجديدة من ذعر الرمال.

والثبيتي يفتتح قصيدته بالحلم أو الرؤيا فيتكلم عن زورق يأتي من الصحراء. كيف يستوي الزورق والرمل؟ إلا إذا قصد الشاعر بالزورق «سفينة الصحراء» التي تحمل الحلم الممشوق كمارد فصلته الريح من قلب عطارد، وهو الهمس كالرؤيا، كالليل، كالصبح . . .

جاء محمولاً على موج الرمال

جاء منحوتاً على ريح الشمال

إلا أن ليلة الحلم بما تتصف به من استطالة وجلال هي ألف عمر وألف شهر وألف ليلة، ألا يذكرنا ذلك بليلة القدر؟! وتسيطر الصور الغرائبية على القصيدة.

في المفتتح تكلم عن الولادة من نار جحيم. وفي الوسط عن الولادة في إطار الزمن. أما في الخاتمة فيزاوج العنقاء بـ«زنجية شقراء».

إذا كانت العنقاء تلد من النار، يمكننا أن نفهم - إذن - من خلال اللون كيف يمكن للزنجية أن تكون شقراء في ثوب من الرعب بديع يذكرنا بثوب النار؟!

تموت الزنجية الشقراء بقص الشريان، فيمتزج الفجر بطوفان المساء، إلا أن الطير يروعه الموت فيغرد بازغاً إلى الحياة من مصرعه.

ثم يخاطب الشاعر العنقاء صراحة في الخاتمة: قلق الفيروز.

وهكذا نجد أن الثنائيات الضدية للحياة والموت الربيع والجحيم، العيون الثاقبة والصمت، الليل ووجوه المرايا، إنصات العتمة وتهليل الولادة، البرق والدخان، الأرض واللهاث ووجيب المخاض، ليلة الحلم واستطالتها إلى ألف عمر، الزنجية الشقراء وثوب الرعب/ الثأر قص الشريان وامتزاج الفجر بطوفان المساء، مصرع الطير وقيامته بالتغريد من الموت.

فالشاعر يحافظ على قطبي الأسطورة الأصل، لكنه يشكلهما بتصوير غرائبي ينم عن غلبة الحياة وانتصارها على الموت.

هيه يا عنقاء
يابعثاً جديداً
وشباباً من لهيب ورماد
هيه يا عنقاء
يا بحراً غريقاً تاه فيه السندباد؟
هيه يا عنقاء
هزي شجر الريحان
يهمي شعرك العملاق أمطار الشتاء
مزقي نهر البنفسج
والعقي وهج الدنان
واشرقي من لامكان
ولازمان.

عنقاء لويس عوض

رواية «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، للويس عوض» كتبها عام ١٩٤٧م، لكنها نشرت عام ١٩٦٦م. وتتمحور حول السيرة الذاتية لحسن مفتاح متلبسة شكل الرواية، وتتجسد في هذه السيرة روح مرحلة الأربعينات من هذا القرن (اغتيالات حسن البنا وأحمد ماهر والنقراشي وحوادث عنف أخرى)(٢٥).

الراوية هو حسن مفتاح نفسه، والراوية الضمني هو لويس عوض المؤلف الذي يتقمص شخصية حسن مفتاح أو تتقمصه هذه الشخصية ليروي لنا معاناة الأربعينات العقدية والسياسية والاقتصادية والنفسية من هذا القرن في مصر من منظور ماركسي وبشكل روائي.

والرواية تقوم على ثلاث ركائز: الأولى هي التقمص، والثانية: إديولوجية مفتاح الماركسية، والثالثة العنقاء التي تحترق لكي تلد معبرة عن تجدد الحياة والروح، ولكن إلى حين وفي ظل عقيدة التقمص.

ينتحر فؤاد منقريوس، صديق حسن مفتاح، وتطلب روحه من مفتاح أن يثأر له قبل أن تتقمص شجرة جميز: أن يقتل صديقاً مشتركاً لهما، لكنه يتجنب روح صديقه خلال الأربعين يوماً المدة التي تستطيع الروح أن تتواصل مع مفتاح. ويرفض أن يقتل علي عبد الله الصديق المشترك الذي خان منقوريوس مع حبيبته.

الصداقة، الخيانة، الموت أو الثأر هي البنية العميقة لهذه المقدمة التي تمهد لحياة حسن مفتاح التالية.

ويسترجع مفتاح حياته مع أصدقائه ومعارفه وزملائه أيام الدراسة الثانوية الذين يصورهم على أساس طبقي، وقد أصبح عضواً فعالاً في الحزب بل رئيساً للجنة المركزية الذي تتركز حياته حول الإيديولوجيا والثورة، مراوغاً ممدوح الشربيني البوليس الذي يمثل السلطة، من أجل الفجر المنتظر.

وبذلك يضع الراوي الضمني أي المؤلف يدنا على مفتاحي الرواية الأولين. ألا وهما التقمص، وطموحات مفتاح الثورية لإعادة صياغة المجتمع على أسس إديولوجية.

فيقدم لنا نماذجه الروائية والإنسانية من خلال صداقاته، فمنها من يتمتع بكل شيء، المال والجاه والثروة والجنس، ومنها مالايكاد يحصل لقمة عيشه، مما يدفعه إلى الإيمان بضرورة العمل الجاد من أجل إقامة مجتمع جديد على أساس الوفر للجميع.

ويترك مفتاح عايدة علم الفتاة التي تعد بالطمأنينة والحياة العائلية الهادئة ويختار مونا ربيع زوجة أحد الأرستقراطيين التي تفهم روحه وتحبه وتنضم بالنهاية إلى لجنته المركزية، بعد أن تبرعت بمالها وبيتها من أجل القضية. ويتواعدان للقاء، لكنه يتخلف قسراً.

يهبط مفتاح الاسكندرية ليرتاح من زحمة العلاقات في القاهرة: روح منقوريوس التي تطالبه بالثأر. عايدة التي ترغب بالزواج منه. اللجنة المركزية التي تتطلب منه قيادتها السهر والجد، والبوليس الذي ينظر إليه بعين الشبهات. ومونا ربيع التي تختلس قلبه من عايدة. في الإسكندرية تداعبه الأحلام فيخرج في نزهة بحرية فيرتطم الزورق بالصخور فيموت كل من في القارب غرقاً ما عدا النوتي.

وكما تقمصت روح فؤاد منقوريوس جميزة - كذلك روح حسن مفتاح تتمتع بنفس القدرة في مدة أربعين يوماً. فيقتل مفتاح - الذي رفض

أن يقتل من قبل لأجل الثأر - لأسباب شخصية، يقتل ابن عم له: سيد قنديل الذي يشبهه تماماً، ليحقق حلم سلطة الشعب بالعنف الثوري فالغاية لديه تبرر الواسطة. فتتلبس روح مفتاح بكل نزعاتها وثقافتها ومطامحها جسد قنديل الفلاح القوي الذي يحمل رائحة الأرض. لكن ما «حدث جريمة من الطراز الأول، بل إن ما حدث لأعجوبة لم تحدث من قبل، منذ أن دخل جبريل أعطاف مريم ورفرف بجناحيه تحت ضلوعها، بل منذ أن تجددت العنقاء المشتعلة من رمادها»(١). فالجريمة التي يرتكبها مفتاح ليست جريمة بل هي أعجوبة تذكر بالأعاجيب المقدسة والأساطير الموحية.

وهكذا يتسنى لحسن مفتاح متقمصاً جسد السيد قنديل الذي يشبهه أن يعود إلى الفندق الذي يسكن فيه في القاهرة. ويخدع صاحبة الفندق وخدمه، ومونا ربيع والبوليس، وأعضاء اللجنة المركزية التي يقودها إلى الثورة، ويحضر لها المال والسلاح، ويزودها بالفكر والخطط والإدارة.

وحلم حسن مفتاح في القبض على السلطة هو أشبه بكابوس منه بحلم. إنه يهيء سلفاً قوائم أعداء الشعب ليصفيهم، وهو حين يقتل سيد قنديل، ويبرر هذا القتل، فإنه لايتورع أن يصفي أعضاء آخرين في اللجنة يزاحمونه على القيادة بكفاءة وإخلاص يرجحان على إخلاصه وكفاءته إن لم يساوياها.

مونا ربيع تطلق زوجها وترتبط بمفتاح وبحلمه الذهبي، لكنها بعد عودته من رحلة الموت متلبساً جسداً آخر، تحس بتغير عميق في حدق عينيه وبؤبؤه، لكنها لاتستطيع أن تضع يدها على هذا التغير، لأنها تحبه ويحبها، ويوحدهما حلم الثورة لاالثروة، لاتعير شكوكها اهتماماً في تغير حسن مفتاح. فتمضي معه إلى النهاية دعماً مادياً ومعنوياً وحباً خالصاً.

وفيما يمضي في تحقيق مخططاته وأحلامه، تؤرقه الجريمة التي ارتكبها بحق سيد قنديل ابن عمه. لكن الغايات الكبرى التي تملأ خياله

كفيلة بأن تسكت يقظات الضمير المتقطعة، إنه لم يقتل من أجل القتل، بل فعل ذلك من أجل أن يحقق الحلم للفقراء والمقهورين والجائعين، هكذا يتهرب من مواجهة الضمير. فالبوليس لم يكتشف جريمته لأنه نفذها بذكاء وحذر، دفع ابن عمه في ماء القناة وخنقه، ثم حل في جسده بعد أن أزهق روحه، ثم خف إلى القاهرة بهوية حسن مفتاح وباسمه، كأن شيئاً لم يكن. إلا أن أزمة عميقة كانت تخالط روحه، إن قتل ابن عمه كان جريمة يستحق عليها الجزاء. فكيف يمنح الحياة والعدالة من تلطخت يداه بالدم البريء؟! حلم أن يمنح الشبع والسعادة للملايين، وهو غير قادر على إسكات صيحات الضمير التي تعلو من البقع المظلمة للنفس التي تهيء قوائم القتل لآلاف الأضاحي كي ينتصر الحلم، الكابوس حلم حسن مفتاح بدءاً من الجريمة إياها.

وبعد أن يهيء كل الخطط والمال والسلاح ويحدد ساعة الصفر لانطلاق الحدث، يظهر على المسرح قزم أعرج بلطختين سمراوين في جبهته، يذكران بقرنين جاء ليتسلم جثة سيد قنديل من حسن مفتاح. ويتحقق هذا الأخير أنه عزرائيل ملك الموت. فيراوغه من أجل الموعد المنتظر لتنفيذ الخطة وبزوغ الفجر الحلم إلا أن عزرائيل يمرر للبوليس خطط حسن مفتاح السرية والوثائق التي تفضح أسراره.

غير أن ممدوح الشربيني بعد أن فقد أمله بعدالة الأجهزة لأسباب شخصية بحتة يبوح لمفتاح بأن الخطة قد فضحت وأن البوليس نصب فخاً له وللجنة المركزية والأفضل أن تحرق كل الوثائق ويوقف العمل. وهكذا تصبح أحلام حسن مفتاح في مهب الرياح.

نعم لقد ساوم عزرائيل على أربع وعشرين ساعة أو ثمان وأربعين ساعة لتسليمه جثة سيد قنديل، وليذوق حسن مفتاح موت الروح بعد أن ذاق موت الجسد، بعد أن تحايل على الحياة بالتقمص. وقتل روح سيد قنديل وتقمص جسده.

ولافتضاح أمره وانكشاف خطته لم يبق إلا أن يبوح لمن يحب مونا ربيع بحقيقة أمره، وأنه لايستطيع أن ينفذ الخطة المتفق عليها.

ومع أن مونا ربيع تصدق بصعوبة ما يقصه عليها، إلا أنه يؤكد في نهاية المطاف أنه ارتكب جريمة قتل سيد قنديل، وأنه يجب أن يدفع ثمن هذه الجريمة وعزرائيل حقيقة لم يكن كابوساً ولاهاجساً والا من مرر الخطط للبوليس؟!

حسن مفتاح «جسد بلا روح. إنه روح بلا جسد، أفهمت السر الخطير يامونا أنا روح تسكن جسداً. أنا جسد تسكنه روح، أنا العنقاء... أتسمعين عن التناسخ يامونا هذا هو التناسخ»(٢).

«لقد كشف عن عينيه الغطاء وهو يرى الآن مالايرون، القاتل يقتل. الجريمة تحمل العقاب في أحشائها، نعم، نعم لسوف يدمر القوائم السوداء، لاعنف بعد اليوم». ص ٣٧٨.

ويتوجه بندائه للجنة المركزية: «لاتكتبوا التاريخ بالدماء. لاتبنوا مصر بالجثث انشروا السلام على وجه الأرض». ص ٣٧٩.

وليستعيد عزرائيل جسد سيد قنديل في الموعد المحدد يشنق حسن مفتاح نفسه بمشنقة حبل يتضمن دائرة القتل وعلامة الموت وينهي المأساة.

في رواية لويس عوض: أسطورة العنقاء وعقيدة التقمص تتجاذبان الأسطورة تجذب العقيدة والعقيدة تجذب الأسطورة. قاسمهما المشترك هو العود الأبدي، أي ان العنقاء تستمر بالعودة كل خمسمائة سنة، ألف سنة كما في الرواية، لكنها تعود هي هي. الروح لنفس الجسد والجسد لنفس الروح. أما التقمص فالروح متعالية على الأجساد فوق الزمان والمكان والجسد، الا أنها تهبط من عل وتحل في أجساد مختلفة وأزمنة مختلفة.

وعقيدة التقمص، تلقفها الحلاج ليعبر عن بعض معاناته، فاللاهوت

يحل في الناسوت، وأغلب الظن أنها من عقائد الهند التي تسللت إلى النصرانية في عقيدة الأب/ والابن وحلول الأول في الثاني، ونراها عند جبران خليل جبران في قصة «رماد الأجيال والنار الخالدة» مقترنة بعشتار التي تتكفل بعودة الروح إلى ناثان في مكان آخر وزمان آخر، العاشق الذي يتزوج من محبوبته التي لم يستطع أن يتزوج بها قبل ألفي عام أو ما يقاربها، كما نراها أيضاً في كتاب النبي لجبران.

وها هي عقيدة التقمص تطل مرة أخرى في رواية كاملة لا كإشارة عابرة بل في مركز الحبكة للعمل الروائي كله.

العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، يتقمص جسد سيد قنديل الذي يشبهه تماماً، روح الأول تحل في جسد الثاني لتمضي وتحيا حقبة من الدهر. غير أن واسطة الانتقال من جسد إلى جسد ليست عشتار هذه المرة، أو قدرة الروح على تجاوز الزمان والمكان وتقمصها من جسد الى جسد، بل هي الجريمة، جريمة حسن مفتاح الذي يغرق في نزهة بحرية، وتبحث روحه عن جسد آخر، فتجده في السيد قنديل. غاية حسن مفتاح في تحقيق حلمه تبرر الواسطة القتل، ولكن إلى حين، حتى يصحو الضمير ويستيقظ حس العدل. يقول الراوي: «ما حدث جريمة من الطراز الأول. . .» انظر أول المقال.

تتخلل ثيمة العنقاء الرواية كلها، لكنها تفسر بعقيدة التقمص والتاريخ، وتنحرف أسطوريتها في سياقهما.

إن العنقاء أصلاً تلد في النار وتموت في النار ثم تلد إلا أنها تظل عنقاء ولاتتقمص جسداً غير جسدها، لا تصبح طيراً آخر إنها هي هي.

وحسن مفتاح تخلى جسده عن روحه أو تخلت هي عنه، واحتل جسداً آخر - هذا لايعني التجدد الذي تعنيه أسطورة العنقاء. انه التقمص، لاالموت والولادة من الموت كما في العنقاء الأسطورة.

لقد غلب سياق التقمص في الرواية على سياق الأسطورة الأصل، والمواضع التي مر فيها ذكر العنقاء، صحيح أنها تحتفل بخروج الحياة من الموت، أو دخولها في جسد آخر كما رأينا فيما سبق، إلا أن جسد السيد قنديل ظل المشكلة، إنه جسد آخر، الروح التي فيه أزهقت روحاً أخرى، بينما العنقاء لم تزهق روحاً لتحل جسدها، إنها تحرق ذاتها لا ذات الآخر، لتلد من جديد فأين حسن مفتاح من كل هذا؟!.

يقول مفتاح: «مهمتي سحرية وسوف آتي على متن رخ عجوز بل أنا العنقاء ومنزلي في معبد الشمس بين أحراش النخيل هناك تحت شروق الشمس» ولاشك أنه هنا يزاوج من جهة بين الرخ وبين العنقاء، لكنه أيضاً يذكرنا بسياق الفينيق في قصيدة أوفيد في «التحولات» بتأكيده على معبد الشمس وأحراش النخيل (ص ٣١٥) والشروق، المتوفرة في نص أوفيد. إلا أن هذا السياق لايستطيع أن يحرر العنقاء من ازدواج الجسد والروح كما في التقمص الذي دعمته سياقات عمله الروائي.

«جسد قنديل لغير روحه وروح حسن مفتاح لغير جسده»

أما العنقاء والرخ والفينيق التي تتداخل فيما بينها فجسدها لروحها وروحها لجسدها، وإن كان الرخ يحمل السندباد الهالك إلى أرض النجاة، أو يقدم لحمه قرباناً للشيَّب الذين يصيرون شباباً؟!.

وحين يجادل حسن مفتاح عزرائيل عندما جاء يتسلم جثة سيد قنديل قائلاً: إن كنت حياً هذا الجسد جسدي، وإن كنت ميتاً ففيم إماتتي من جديد؟؟.

هذه حجة إبليس عندما رفض أن يسجد لآدم.

«خلقتني من نار وخلقته من طين».

لكن عزرائيل يجيب حسن مفتاح ببساطة: أنت ميت حيّ أو حيّ

ميت، ليست هذه بأول مرة تحدث فيها هذه المعجزة.إنها تحدث مرة كل ألف عام كلما أحرقت العنقاء الجديدة، ولكن لاتجادل يا حسَن مفتاح. أأدعوك سيد قنديل. ص (٤٣٢) هنا تكتسي الأسطورة تكرار ولادة الحياة من الموت إلا أنها تظل لاحقة بالتقمص من حيث الخطاب. فعزرائيل على حق أيخاطب حسن مفتاح أم سيد قنديل، وهل الروح هي المعنية أم الجسد حتى عزرائيل موزع بين الازدواجية ص (٣٥١).

والمؤلف الراوية الضمني حين يحدد دخول روح حسن مفتاح وبلسانه وجسد السيد قنديل يرسم مسار الأسطورة في سياق الرواية التي بدورها في العنوان حملت هذه الازدواجية العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح وحسن مفتاح ليس العنقاء هي أو هو.

كانت العنقاء لتضيء تاريخ مفتاح، لكنه بقي غريباً عنها، إنه لم ينزل عن مشنقته حياً ولم ينهض من الموت!! هكذا كانت خاتمة الرواية.

وهكذا فإن لويس عوض يجمد أسطورة العنقاء في نهاية حسن مفتاح الذي ينتحر شنقاً! لكنه لايلمح إلى عودته، كما تعود العنقاء، أو كما تتجلى الروح في عقيدة التقمص في ناسوت جديد.

لقد خذلته الأسطورة والعقيدة كلاهما، فجمعهما في لحمة واحدة هي حبكة روائية، لكنه قطع جدل الأسطورة كما قطع جدل فكرة التقمص عن تيار العود الأبدي. واستبدلها بعقيدة التطهير الأرسطية مزوجاً إياها لفكرة الغفران المسيحي.

حسن مفتاح يتطهر من آثام العنف الذي ارتكبه والذي كان ينوي أن يرتكبه من خلال إدراكه أن كل جريمة تحمل العقاب في جوفها، وأن الغاية لاتبرر الوسيلة. إنه ينتحر ليعيد ميزان العدالة إلى الحق.

ويأمل بهذا أن يغفر له الجميع أن يتطهر من الاثم والعنف - إنه لايعود

من الموت كما تعود العنقاء، أو تتجلى الروح في أجساد أخرى كما في التقمص، إلا أنه ربما يكتسب وجوداً آخر بالروح لابالجسد عبر غفران الآخرين فتحيا روحه أو ذكراه أوابة متطهرة في غفران الآخرين.

وهكذا يحاول المؤلف أن يصهر الأيديولوجيا والفلسفة والتصوف والأسطورة في لحمة واحدة هي رواية العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، لكنه في النتيجة يضع الأسطورة أسطورة العنقاء في ظل عقيدة التقمص فينحرف بها عن سياق التجدد مركزاً همه على روح المأساة كما عند الاغريق والغرب.

أوزوريس والعنقاء

تكاد تكون رواية «العنقاء. . . » كلها تضميناً رمزياً وأسطورياً في الإطار الفكري الذي ألمعنا إليه.

ورغم أن لويس عوض يلجأ بشكل ملفت للنظر إلى الإشارات الأسطورية والتضمينات الثقافية والأدبية. إلا أننا، في مايلي سنهتم بإشاراته الدائرة حول طقوس الخصب وأساطيره في وادي النيل.

ويخيل إلينا أن صاحب العنقاء يحول تقنيات تي. اس. اليوت في التضمين الأسطوري والثقافي من القصيدة كما في «الأرض الخراب» إلى الرواية كما في «العنقاء. . . ».

بعد غرق بطل الرواية حسن مفتاح الموسوم بالعنقاء في نزهة بحرية، ترتحل روحه إلى «دماريس» مسقط رأسه حيث تتتالى برقيات الخصب من خلال الرواية بعد أن استغرقت المقدمة صفحاتها الطويلة عن أوضاع المدينة المصرية والعنف الذي يكتنفها من كل الفئات والحلم الماركسي في كومسيارية الشعب أي سلطته والفوارق الطبقية الهائلة التي تبرر هذا الحلم الذي يستحم بالدم في مخيلة مفتاح الراوية.

مفتاح فيما يسعى الى سيد قنديل ليقتله ويحتل جسده، يرشقنا بصور الريف المصري التي تتصل بالطمأنينة والوفر والخصب، فحمار سيد قنديل يتغذى بعشب الأرض ويشرب دموع ايزيس، يقول: «تعالوا شاهدوا عجيبة العجائب. . . الشعب الشبح. . . الشعب المنحط يعود إلى الحياة، إيزيس تمشي على الحبل، أوزوريس يأكل النار. حوريس يخرج لسانه للعالم.

هرم خوفو يقف على رأسه». ص ٢٣١ . «مفتاح يفهم الآن فقط معنى المحراث اليابس الأبرص الملقى أمامه في الحقول. ويفهم معنى العجول الساعية على الجسور كأنها الصور على جدران المعابد. إنه يفهم الآن كيف وقف الزمن ولماذا خرج المصريون من البعد الرابع فامتنع عليهم النعل وصاروا أشكالاً بلا قوالب وظلالاً بلا ألوان. قوى مشلولة، إشارات بلا حركات» إنظر أيضاً ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

ثم يتبع ذلك بوصف أسطوري لمعركة العمالقة والتنانين، معركة الخصب العملاق والجدب التنين. وبأمر من أوزوريس حامي الذمار يتخلص الشعب من أنواع كثيرة من التنانين إلا التنين الأزرق الذي حاول مارجرجس أن يخلص الناس منه، لكنه لم يقدر له ذلك.

لقد جاء الزمن الذي تخلص فيه اللجنة المركزية الشعب من هذا التنين الأزرق. فمفتاح يحل لغز الشعب الذي لم يغيبه الموت ويحل لغز أبي الهول.. إن روحه، روح أوزوريس وعزمه عزم مارجرجس سوف يخلص الشعب من محنة التنين الأزرق (الاستعمار الإنجليزي والاقطاع الأرضي والسياسي المتحالف معه في مصر).

وهكذا يربط عوض من خلال هذه الإشارات الأسطورية البعد السياسي والأسطوري والتاريخي في ناظم واحد.

يربط تاريخ مصر الفرعوني بتاريخها المسيحي (مارجرجس) ويربط كليهما بحلم مفتاح الإيديولوجي في خلاص الشعب عن طريق الحزب واللجنة المركزية.

فيعود أوزوريس وينتصر حوريس على الجفاف والجدب، ويتحرك المحراث الأبرص ليشق ترب الحقول على مواسم الوفر والغلة لجميع الكادحين والمقهورين.

فالعنقاء في مثل هذا السياق تبقى إطاراً لأساطير الخصب الفرعونية . إنها العنقاء العربية التي تستوعب العصور التي تناوبت أرض الكنانة ، لتنطوي على أبعاد الزمن المتعددة وأساطيره وإشاراته في لحمة أسطورية واحدة .

أوزوريس ، مارجرجس ، العنقاء معاً وفرادى سيد مرون التنين الأزرق رمز الرعب والفقر والجدب .

«إن حياة المجتمع أثمن من كل أفراده . إن المجتمع باق ولو هلك كل أفراده ، لأن المجتمع فكرة ، لأن المجتمع ظل الله على الأرض ، لأن المجتمع أعلى مرحلة للتطور الديالكتيكي داخل الروح المطلق» الرواية . . . ص (٢٣٢ - ٢٣٥) .

وكما يوحد عوض الراوية الضمني أساطير الأزمنة المختلفة في ناظم واحد ليغمس الرواية في الأسطورة في العمق ، بعد أن أطر برمز العنقاء وأسطورتها الرواية ككل ، فكذلك يوحد المنطقين الهيجلي والماركسي في آن .

المجتمع الدولة والدولة المجتمع هي أعلى تطور من تطورات المطلق كما عند هيغل ، وانتصار أوزوريس ، مارجرجس ، العنقاء الشعب ، على التنانين الحمر والزرق والسود حتمي لامفر منه - كما هو انتصار الشغيلة عند ماركس- .

الجزئي لاينبغي أن يعمينا عن رؤية الكلي . والكلي هو المجتمع في مجموعه . والمجتمع إنساني قبل أن يكون فردياً أو طبقياً إن أقوى دافع في المجتمع هو الاخصاب (ص ٢٧٤) الرواية .

وكما غيّر سياق العنقاء ونظر اليها من خلال التقمص لتتم له حبكة الروح . الروح تتلبس جسداً غير جسدها ولكن من أجل إنقاذ الشعب وإخصابه ، فكذلك يتحول بأساطير الخصب الفرعونية إلى تجدد البكارة

لكل زوج جـديد من أجل الإخصاب يقـول: إن . . . ست فـتك بأوزوريس دون سبب معلوم وأخصاه وألقى بجهازه في النيل أو دفنه في بطن الوادي، ولـم يقـولـوا لنا إن ست هذا كـان اسـماً من أسـمـاء [تـحت] كبير الآلـهـة وأبو الآلهة وأنه الأساس في فكرة الشيطان لفظاً ومعنى، ولـم يقـولوا لنا إن ست إنمـا قـتل أوزوريس في حب امنا ايزيس. فالحـرب إذن لم تكن بين الخيـر والشر ولابين الصحراء والخصب كما زعـم بلوتارك، وإنما كانت الحرب بين الأب والأبن وفي رواية أخرى بين الأخ الأكبر والأخ الأصغر، من أجل الأم العـذراء التي تتـجـسـد بكارتهـا لكل زوج جـديد. (ص٢٧٦ - ٢٧٧) الرواية.

ولايعـدو عـوض هنا أن يتـحـول بالأسطورة من سيـاقـات الخـصب وطقـوسـه إلى منظور فـرويدي يتركـز حـول عـقـدة أوديب في صـراع الابن والأب للحصول على الأم.

وأسطورة الخصب المصرية تظل تراود حسن مفـتاح كلمـا فاجـأه الجفـاف والاحبـاط فـيستنجد بذاكـرة الأسطورة على هذا الإجـهاض الذي يفرغ الوطن من فـحولته، والأرض من بكارتهـا وحين يحس حسن مفـتاح بحرمان المـوت له من جسده في الصفـحات المبكرة (ص٢٠٢-٢٠٣) فلا يتـورع عن إغـراق سيـد قنديل كي يزهق روحـه ويحـتل جسـده. فـالروح لاتستكمل وجودها بغير المادة.

وروح حسن مـفـتاح التي حرمهـا الغرق جسدها سوف تذوي بعد أربعين يوماً إن لم تسارع وتجد جسداً تتقمصه.

«ففي القبر الكبيـر رأت روح حسن مفـتـاح أربعة آلاف جثـة راقـدة مـالبثـت أن نهضت ببزوغ الشـمس، وسعت كـالأشياء الغبراء وانتشـرت في الربوع، لتذرف العرق الأسود تحية لرع العظيم وأدركت روح حسن مفتاح أن خيمي الناضجـة السوداء التي اختفى صدرها الأسمر تحت أعواد القصب

والذرة وزوجها حابي العجوز الذي لمعت غدائره الرصاصية وراء الجروف تحت الزوارق الآمنة هما الحقيقة الوحيدة في هذا الوجود القديم» ص٢٠٢ .

فالماء والتربة هما عمدة الحياة، والماء هو بمثابة الروح . أما التربة فهي الجسد وليس لروح حسن مفتاح إلا أن تدخل كالماء في تربة سيد قنديل وجسده، هنا يستكمل الخصب دورته ويعود حسن مفتاح إلى الحياة، كما عاد أوزوريس حياً من خلال إيزيس وحوريس . ففي دماريس (قريته كرمز لمصر كلها أو للشرق) وقف الزمن منذ أربعة آلاف سنة، فبطلت عناصر الهدم والبناء، وثبت كل شيء على حاله . فالقبر هو قبر خوفو والعجول الساعية كأنما هي خارجة من نقوش الجدران . تحجر النخيل وبدا كل شيء . . . له طول وله عرض ولكن لاعمق له . شكل بلا قالب، ظل بلا لون قوة مشلولة، إشارة بلا حركة . العبارات نفسها التي كررها في موضع آخر مصحوبة بالمحراث الأبرص هنا وهناك على حدّ سواء .

وحسن مفتاح إنما جاء ليعيد للفصول حركتها، وللحياة جدلها، وللأسطورة التي وقفت ديناميتّها، وسوف يصل الحاضر بالماضي والمستقبل، ويجعل من الزمن دورة حياة كاملة تماماً كما في الأسطورة التي لاتعترف بغير تعاقب الحياة والموت والجفاف والخصب واليباس والينوع زمناً .

أن حسن مفتاح هو أوزوريس آخر بشخص حوريس «وفي دماريس فهمت روحه وزن الروح الأكبر الذي يسيطر على الوادي . ان الابن قد اندمج في الأب وإنّ القلب قد خضع للعقل وطأطأ أوزوريس رأسه منذ أن أصبح «تحت» كبير الآلهة في الدولة الحديثة قال تحت : أنا الألف أنا الياء، أنا البداية أنا النهاية، أنا الكل أنا الواحد، أنا الكل في واحد . وحيث سمع

أوزوريس هذا طأطأ رأسه أمام [تحت] وحين طأطأ رأسه طأطأت الأشجار رؤوسها، وتحجر كل شيء وخرجت منه الحياة ولما شاهد [تحت] كل ذلك اطمأنت نفسه، وسكن المومياء واستراح إلى الأبد. وقد كان المحراث قبل ذلك أخضر يانعاً يجوس كفرس النبي بين النبت الأخضر اليانع، فغدا خشبة يابسة برصاء. وقد كان البشر قبل ذلك مردة وعمالقة وأبطالاً وتياتين، لكل منهم أسطورة وفيهم من أوزوريس شيء كثير قعدوا بعد محنة أوزوريس أقواماً خانعين ص ٢٠٣.

فأوزوريس هو إذن روح مصر تماماً كما في رواية «عودة الروح» للحكيم حين نهضت مصر في ثورة (١٩١٩م) كانت بمثابة نهوض أوزوريس من الموت، إنه يغيب إلى حين، وحين يغيبه الموت يشق جلد التربة، ويخرج إلى ضوء الشمس فيرجع المحراث الأخضر يانعاً وتصير الرجال أبطالاً. إنها صورة أخرى، من أوزوريس نفسه الذي لايموت. وهو باق على العهد، حتى يخرج المخلص حوريس.

«وأرادت روح حسن مفتاح أن تتقمص شخص حوريس المخلص وأن تهيب بأوزوريس قائلة: انهض، انهض يا أوزوريس، أنا ولدك مفتاح، جئت أرد لك الحياة، لم يزل لك قلبك الحقيقي، قلبك الباقي» ص٢٠٣-٢٠٤.

هنا يتقمص مفتاح حوريس لتستعيد الأسطورة جدلها وتتم دورة الخصب ويتحقق خلاص الشعب، بينما يكتفي الحكيم في «عودة الروح» الى الالماع إلى أوزوريس وأسطورته دون أن يذكر الرموز الأخرى للأسطورة كما فعل عوض. لكن في رواية عوض الخصب لايستكمل دورته مالم تتقمص روح مفتاح جسد سيد قنديل فيحوّر سياق الأسطورة إلى دلالات التقمص.

فروح مفتاح جوفاء مالم تلبس ثوب المادة، أي جسد سيد قنديل -

وعندئذ تستجاب الصلاة ويرفع أوزوريس رأسه الكسير ويخضوضر المحراث، وتخضوضر معه الأرض. ان سيد قنديل ظل ثابتاً في ملتقى الزمان والمكان، فينبغي أن يصير الظل إلى مادة، وأن تتعلم المادة الحركة في الزمان والمكان، وهذا دون ريب ديالكتيك ماركس يتجسد من خلال الراوي حسن مفتاح والراوي الضمني لويس عوض. وهكذا يزوج عوض الأديولوجيا والأسطورة وهما شتيتان لايجتمعان ضمن المنظور الماركسي، وما أبعد الماركسية المادية العلمية عن الأسطورة التي تحذف الزمن وتحيا في الحلم بينما تحذف الأديولوجيا الحلم وتحيا في الزمن والمادة.

وكما نظر عوض إلى جدل أسطورة العنقاء وسياقاتها في وهج عقيدة التقمص، كذلك فعل بأسطورة أوزوريس، فهي لاتستكمل معناها وجوهرها خارج تقمص روح الشعب مادة التاريخ في شخص حسن مفتاح مخلص الشعب حوريس الجديد، الذي يستعيد أوزوريس إلى الحياة أي يستعيد مصر إلى حركة التاريخ والإخصاب والخصب ويفتض بكارة الأرض.

ويشكل عوض أسطورة أوزوريس مرة ومرة في سياق العنقاء أو يشكل العنقاء في سياق أسطورة أوزوريس، ولعلهما وجهان لحقيقة الحياة الواحدة وديمومتها، إلا أنه لايخرج كلا الأسطورتين عن دائرة التقمص الذي يصبح ضروريا لاستكمال الرواية التي ينكثها في النهاية، فبعد أن برز القتل، قتل مفتاح لسيد قنديل من أجل خلاص الشعب، يعود فيدرك أن لكل جريمة عقاباً وأنه لامفر من عودة جسد قنديل إلى قنديل، ولابد لروح مفتاح أن تهيم على وجهها بعد الموت، حتى تواجه عدالة الديان. وهكذا يصبح الواقع أسطورة والأسطورة واقعاً، ولكن بعد أن تخلقها مخيلة المبدع

في سياق يلائم ديناميـة الرواية وحركتهـا ، القـائمة على رؤية اديولوجـية أجهضتها في النهـاية حركة الواقع ولم تنفع ذاكرة الأسطورة حسن مفتاح أن يهرب من وجه العدالة .

الغاية لاتبرر الوسيلة ، فالغايات الشريفة لابد لها من وسائل شريفة ، والوسائل الخسيسة لاتؤدي إلا إلى مقاصد خسيسة ، وهو ما تقوله الأسطورة أيضاً التي حرفتها الإديولوجيا وساقتها من سياقها الأصلي إلى سياقات اديولوجية متكئة على دلالات الخصب . واحتلت جدلية العقيدة جدليـة الأسطورة كما احتلت روح حسن مفتاح جسد سيد قنديل الذي اضطرت في النهاية إلى أن تفارقه دون عودة ! ! .

إشارات الباب السادس

(١) أبولو، عدد (١)، ١٩٣٢م، ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٢) نفس المصدر .

(٣) الشوقيات .

(٤) إيليا أبو ماضي .

(٥) عبقر، ص ٣٦٣ - ٣٦٤ .

(٦) القاموس المحيط، ط٢، (القاهرة ١٩٥٣م) ص ٢٦٨ .

(٧) عبقر، ص ٣٦٥ - ٣٦٦ .

(٨) نفس المصدر، ص ٣٦٦ .

(٩) نفس المصدر، ص ٣٦٧ .

(١٠) خليل حاوي: الأعمال الكاملة، بيروت ط٢، ١٩٧٩م، ص ٨٥ - ٩٨ .

(١١) نفس المصدر، ص ٨٥ .

(١٢) نفس المصدر، ص ٨٧ .

(١٣) محمد الثبيتي: تهجيت حلماً تهجيت وهما، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة ١٩٨٣م، ص ٧٧ - ٨٦ .

(١٤) نفس المصدر، ص ٨٩ .

(١٥) نفس المصدر، ص ٩٢ .

(١٦) نفس المصدر، ص ٩٣ .

(١٧) نفس المصدر، ص ٩٨ .

(١٨) نفس المصدر، ص ٢٢٥ .

(١٩) أدونيس: الآثار الكاملة، دار رالعودة، بيروت ١٩٧١، ص ٢٤٩ - ٢٦٣.

(٢٠) خزامى صبري، أدونيس في «البعث والرماد» أو تجربة البعث والتجدد مجلة شعر شتاء ١٩٥٨، ص ٩٢ - ١٠٩.

(٢١) نفس المصدر.

(٢٢) السياب، ديوان، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص٣٠٣ - ٣٠٦.

(٢٣) البياتي.

(٢٤) ميشيل سليمان، الحلم والعنقاء، ص٩ - ٧٥.

(٢٥) لويس عوض، العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، ط٢، القاهرة، مطبعة مدبولي، ١٩٨٧م.

خاتمة

عود على بدء

خــاتمــة

ليس بعيداً أن تكون نواة أسطورة العنقاء الأولية هي نواة عالمية تتصل بأساطير الخصب التي انتقلت إلى العالم: اليونان والرومان ومن بعدهما أوروبا، من الشرق الأدنى (سوريا والعراق ومصر) وجنوب شرق آسيا على ما يقرره الغصن الذهبي لجيمس فريزر، إلا أن أساطير الخصب تقوم على الموت والانبعاث بدءاً من جزئيات القتل والقيامة من الموت من خلال دورة الفصول. فالزمن عنصر أساسي في ذلك. والموت يتناول الإنسان والطبيعة والحيوان وكذلك الانبعاث الذي يتجسد في ثنائيات التضاد ايزيس وأوزوريس وثالوث الموت «ست» معبود الظلام في مصر، وعشتروت وأدونيس والخنزير البري في سوريا. وعشتار وتموز والخنزير البري في بابل وبدائلها في جنوب شرق آسيا، وما يوازي ذلك عند الاغريق والرومان وأوروبا النهضة (أدونيس وأفروديت والخنزير البري).

إلا أن جيمس فريزر لايذكر شيئاً عن أسطورة الفينيق التي يذكرها هيرودوت وأوفيد ومن بعدهما المصادر الأوربية التي أخذت منهما وبنت عليهما وكلاهما لاينص صراحة على نويات الاحتراق والانبعاث بقدر ما ينص على الموت والحياة كل خمسة أو ستة قرون.

والسؤال هو: هل جاءت هاتان النويتان (الاحتراق والانبعاث من العرب أم من اللاتينيين في العصور المسيحية الأولى؟! وهل عبرت الأسطورة أصلاً عن أفكار الموت والقيامة التي تتناسب معها فكرة الاحتراق والانبعاث أم أن ذلك تسلل إلى الأسطورة من مصادر هندية فارسية لما للنار

من قيمة في الديانة الزارادشتية؟! ولو كان ذلك كذلك فكيف خلت أسطورة السيمرغ الفارسية منهما؟ وتحولت إلى سياقات إسلامية صوفية؟! ألذلك علاقة بخلو السيمرغ من فكرة النار والرماد أو فكرة الانبعاث في طقوس الخصب الوثنية التي تسللت إلى العقائد المسيحية؟

قد تكون عالمية الأسطورة وتعبيرها عن مطمح إنساني عام وهو فكرة تجدد الحضارة وخلود الإنسان المجتمع هي وراء انتشارها عالمياً بكسوة مختلفة في كل حضارة.

فما الفينيق والسيمرغ وبنو سوى تسميات مختلفة لأسطورة واحدة (معنى واحد) أو لمطمح إنساني واحد يتشكل في سياقات حضارية وجمالية وصوفية من حضارة إلى حضارة، إلا أن تداخل هذه السياقات أو تناصها ملفت في هذه التسميات.

وقد رادف الباحثون في الغرب ما بين «بنو» الطائر المصري الفرعوني والفينيق الطائر الاغريقي الروماني الذي يفد إلى مصر من الجزيرة العربية، كما رادف الجاحظ العنقاء والسيمرغ، والمرادفة هنا لاتعني المطابقة بقدر ما تعني الموازاة بالانتماء الى حقل دلالي مشترك فصلنا عنه القول فيما سلف من أبواب هذه الدراسة.

وهذه الطيور الأربعة بدورها، أي بنو المصري والفينيق الاغريقي والعنقاء العربية والسيمرغ الفارسية، تناصت مع طيور أربعة أخرى شاركتها الحقل الدلالي نفسه، ولكن بمفردات مختلفة وسياقات مشابهة من خلال مرجعيات معرفية بيناها في حينها. وهذه الطيور هي:

الأبابيل والرخ والسمرمر والسمندل.

أرسطو وبليني من بعده كانا قد حددا ووصفا السمندل هذا الطائر الغريب في كتاب الحيوان للأول والتاريخ الطبيعي للثاني. وذكره الجاحظ في حيوانه الذي اعتمد على حيوان أرسطو، ونقله عنه كل من القزويني في

عجائبه والدميري في حياة الحيوان الكبرى. إلا أن الطيور الثلاثة الأخرى الهامة والرخ والسمرمر تنتمي إلى الفولكلور العربي والإسلامي.

أما الأبابيل الذي فسره عكرمة بالعنقاء، ويشترك سياقه بمعاني الحياة والموت، فينفرد عنها جميعاً بكونه من رموزنا المنزلة التي وجدت فيها المخيلة الشعبية جاذبية وملاذا، ولكن شعراءنا لم يستفيدوا منه كما استفاد فريد الدين العطار مثلاً من «الهدهد» في منظومته الضافية (٦٠٠٠ بيت) الموسومة بمنطق الطير.

أيا ماكان، فالطيور المذكورة - كما ألمعت هذه الدراسة - تجليات لمعان جوهرية مشتركة ان لم تكن واحدة ولكنها انتظمت في ثنائيات ضدية كانت بمثابة سطريمات أو نويات تسبح حول نواة مركزية واحدة.

وهذه النوى بدورها وما يدور في فلكها مشترك بنظام موحد وأبعاد دلالية مشتركة.

ومنذ القدم أعتقد المصريون أن «بنو» هو روح أوزوريس، كما قدر للأبابيل أن ينقذ مكة من الدمار بسجيله الناري بإرادة الله.

وقد قرن لين كلاً من الرخ والسيمرغ بالعنقاء كما قرن الغربيون الفينيق ببنو وقرن الجاحظ العنقاء بالسيمرغ. وقرن خليل حاوي العنقاء بتموز، وقرن أدونيس بعده الفينيق بتموز والمسيح كمخلص من الموت والجدب.

ولم تكن العنقاء عند باقي الشعراء منفصلة عن معاني الولادة والانبعاث مما يؤكد اشتراك الحقل الدلالي لهذه الطيور كافة بأساطير الخصب، وعبور الرماد الى النار يذكرنا بعبور البذرة في عتمة التربة الى الشمس والضوء، وعبور الموت الى الولادات الثانية التي انطوت عليها هذه الطيور كافة.

تبقى «الهامة» وهي جاهلية، فقد شارفت كما عبرت عن جوهر

الأسطورة من خلال العقائد والأفكار الجاهلية فانتمت الى الحقل الدلالي ذاته بمفرداتها الفطرية.

لامشاحة أن المصادر العربية الحديثة بدءاً من عبقر شفيق معلوف قد انبهرت بأسطورة الفينيق الدالة على تجدد الحضارة، موتها وولادتها من خلال هذا الطائر الذي هاجر إلى الغرب من رحم الصحراء العربية يحفزه الموت الذي يفضي إلى الولادة والولادة التي تفضي إلى الموت.

وافتتان حركة الشعر الحديث بهذه الأسطورة بصورتها الغربية دفع الشعراء والنقاد على حد سواء إلى المرادفة بين العنقاء والفينيق.

وهذا بدوره دفع حركة الفكر الحديث إلى تأصيل هذه الأسطورة العنقاء/ الفينيق والبحث عن جذورها في الموروث الحضاري للمنطقة العربية، فتكشفت لهم أصولها المصرية والسورية القديمة فرادفوا الفينيق لابالعنقاء العربية فحسب بل بالطائر المصري بنو الذي يحمل بعض دلالات الفينيق «البراق» كما ذهب إليه مترجما هيرودوت خفاجه وبدوي.

وإذا نمت نزعة المرادفة بين العنقاء والسيمرغ عند الجاحظ وأبي نواس عن روح الامتزاج الثقافي في عصر الترجمة (٨-٩م) فإن هذه المرادفة عند المعلوف وبدوي خفاجة وغيرهم من المفكرين الحديثين تعبر عن نزعة للتأصيل، إن بالعودة إلى الجذور العربية أو إلى مورزث المنطقة الحضاري القديم قبل العرب.

أما المرادفة بين العنقاء والفينيق عند الشعراء والمبدعين العرب واستخدام العنقاء أو الفينيق كطائر الحياة والموت، فإنما ينطوي على الرغبة في التجدد الروحي والإنبعاث الحضاري الذي تعبر عنه الأسطورة المعنية في السياق الأصل أو السياقات الشعرية المتفرعة عنه في القصائد.

ومهما يكن فإن نزعة التأصيل ونزعة التجدد والانبعاث إنما يهدفان

أصلاً إلى صيانة الهوية الحضارية وفتح آفاقها لاعلى الماضي فحسب بل على أمداء المستقبل والأمل بحياة خصبة متجددة في الغد.

لقد أخذ الاغريق هذا الطائر من مصادره العربية بشهادة هيرودوت وأوفيد وشكسبير والعديد من الموسوعات الأوروبية وغيرها، وعدنا نحن وعاد شعراؤنا ونقادنا ومفكرونا، يستردون هذا الطائر الرمز الذي يعبر عن توقنا وأشواقنا في الولادة الحضارية الجديدة في الأزمنة الحديثة.

وفي يقينهم أننا نسترد ولانستعير وأن هوية هذا الطائر هي هوية عربية وإنْ ارتبطت جذراً بموروثات مصرية وسورية من الزمن السحيق وعصور الحضارة الأولى.

فالتأصيل والتجدد هما وجهان للهوية الواحدة التي لاينفصم طريفها عن تالدها ومستقبلها عن حاضرها والماضي.

وليس غريباً أن تتقلص العنقاء الأسطورة حتى تصبح كناية أو استعارة كما رأينا في الأبيات الشعرية المفردة في شعرنا القديم، كما أنه ليس غريباً أن تتوسع هذه الكناية أو الاستعارة حى تصبح رمزاً أو أسطورة لاسيما في الأدبين الصوفي والشعبي الفولكلوري (الغزالي والعطار وابن عربي) وألف ليلة وليلة ويوميات دمشق وحركة الشعر الحديث.

إن تحول الصور البيانية أو تعددها في انرمز الواحد أمر يثير الاهتمام كيف تنطوي الكناية على استعارة أو الاستعارة على كناية كما في الاستعارة المكنية وكيف يتداخل هذان مع الرمز والأسطورة؟ إن هذا التداخل ملمح بارز في نصوص العنقاء شعراً ونثراً، ولعل السياقات الفكرية والنفسية (المعاناة) والفنية هي التي تحدد أصلاً خروج الصورة وولادتها سواء أكانت كناية أم استعارة أو رمزاً أو أسطورة.

وهذه السياقات نفسها المتولدة في حياتنا الحديثة والملبية لحاجاتنا النفسية والفكرية والجمالية هي التي تفرض علينا أن نوسع الكناية إلى

أسطورة أو نضيق الأسطورة إلى كناية. كما تفرض علينا أن نستعير من التراثات الأخرى أو نسترد منها ما استعارته منا.

البلاغة (صور بيان ورمز وأسطورة) التي لاتعبر عن الحياة وحركتها (المعنى - المادة) إن هي إلا بلاغة منمطة ميتة، كتلك التي عرفناها في عصور الانحطاط.

والبحث عن الرموز والأساطير وتوسيع صورنا البلاغية الموروثة بهذا الاتجاه إنما يدل على توسع حاجاتنا الفكرية والنفسية والجمالية وديناميتها التي تبحث عن الصورة فتقترن آنا بالكناية والاستعارة وآونة بالرمز والأسطورة حسب الذوق والعصر من جهة، ومن جهة أخرى استجابة لما يقتضيه الحال.

لانغالي إذا قلنا إن أسطورة العنقاء هي أسطورة دينامية متحركة في الزمان، ليست ساكنة ثابتة. وهذه الحركة حركة دورية ولكنها مدورة في آن وقطباها أو نوياتها الأولية النار والرماد. فنوية النار تتحرك باتجاه الرماد، ونوية الرماد تتحرك باتجاه ولادة هذا الطائر الغريب من رماده بعد احتراقه.

والأحتراق هو النواة الأساسية التي تدور حولها النويتان الأساسيتان النار أو اللهب وما شابهما والرماد وبدائل الرماد.

فإذا كانت هناك نار ورماد فإنهما لايكفيان لكي تتم دورة الأسطورة، لابد من الاحتراق أو بدائله، حتى يتم معناها.

وهذا الجدل الأسطوري بين النقيضين النار والرماد هو الذي يؤدي من خلال الاحتراق إلى الصيرورة الجديدة.

وإذا كان أصل الأسطورة يعين زمناً محدداً لعملية الاحتراق والصيرورة كل خمسة أو ستة قرون - واتفق على ذلك نص هيرودوت والنصوص الأوروبية ونص القزويني - فإن الزمن لم يعد أساسياً في الصورة

الحديثة للأسطورة ولايلعب دور النويات الأساسية كالنار والرماد أو النواة الأولى كالاحتراق والولادة، لأن الزمن إطار يتناسب مع موضوع تجدد الحضارة كل خمسة أو ستة قرون الذي ترمي إليه حركة الأسطورة ومعناها، بينما في أصول الأسطورة ونشأتها كان الزمن عنصراً أساسياً، فعمر الفينيق يقابل الدورة الفلكية لكن جوهره أن «العالم يموت في النار ويولد في النار في دورة زمنية بلا بداية أو نهاية والفينيق مرآة تعكس هذا الاعتقاد.

فلذا نجد أن التضمينات الشعرية للأسطورة سواء عند أوفيد ولاكتانتيوس أو في نص شكسبير التام أو في المسرحيات أو إشارة درايدن ومليتون وكوفيدو والقصائد العربية الحديثة بأكملها تهمل هذا الإطار الزمني وتتشبث بالنويات الأساسية للأسطورة ونواتها الأولية.

ويتضح فحوى أسطورة العنقاء ومدلولها إذا ما قورنت بأساطير الخصب وطقوسه فكلاهما يؤكد على أن الحياة تولد من الموت والموت يولد من الحياة، إذا عرفنا بخاصة أن «بنو» معادل الفينيق والعنقاء العربية، كان يمثل للمصريين القدماء روح أوزوريس. إلا أن الموت في أساطير الخصب يتأتى من التغييب أو القتل الذي يمارسه طرف الأسطورة على طرفها الآخر. خلافاً لما يجري في أسطورة العنقاء.

«ست» معبود الظلام يغتال «أوزوريس» و«إيزيس» تقوم بدور العامل الفعال الذي يعيد أوزوريس إلى الحياة.

والخنزير البري يفتك «بأدونيس» الذي تعيده «عشتاروت» حياً تجمع جسده الممزق وتنفخ فيه الحياة.

وكذلك وحش الشر الذي ينقض على «تموز» يمزقه إربا إربا وتعيده «عشتار» بابل جسداً سوياً.

ويُحَدَّد ذلك كله في إطار زمني محدد كل شتاء وربيع، وبذلك يكون

الإطار الزمني جزءاً أساسياً من معاني أساطير الخصب - خلافاً للعنقاء - فالطقوس تربطها بدورة الطبيعة وتأثر الإنسان والحيوان بهذه الدورة، كل شيء يموت في الشتاء ولكنه يعود فيستيقظ في الربيع، فعنصرا الموت والحياة يرتبطان في أساطير الخصب بتقويم الفصول، وينطويان على معاني صراع الخير والشر فالدلالات الأخلاقية جزء من الدلالة الأسطورية وفحواها.

بينما أسطورة الفينيق / العنقاء يتصل جدل الحياة والموت فيها من خلال الفعل المصمم للطائر الحي. إنه هو الذي يولد النار وهو الذي يدخل طقوس الشرار والاحتراق لكي يولد من جديد من رماده هو.

وبهذا استبعدت الدلالة الأخلاقية من أسطورة الفينيق/ العنقاء، وحل محلها الرغبة القصوى في الولادة فانسحب تقديم الفصول والإطار الزمني ليفسح المساحة كلها، مساحة الأسطورة للحياة والموت.

أما إبداعاتنا الحديثة التي استخدمت رمز العنقاء أو اسطورتها، فما سنقوله عن القصيدة أو الرواية ينطبق على المسرحية أو الأقصوصة مع مراعاة خصوصية كل جنس أدبي بعينه.

وفيما خلا أبا ماضي فإن القاسم المشترك لهؤلاء المبدعين هو أنهم:

١- يستخدمون العنقاء الأسطورة بمساحة القصيدة - أو الرواية - ويعيدون تشكيلها بما يتناسب مع رؤاهم الشعرية - وبذا يشكلون تياراً معادلاً للشعراء التموزيين الذين استخدموا أساطير الخصب في أشعارهم ان لم يتداخل بعضهم في التيارين كخليل حاوي وبدر شاكر السياب.

٢- ولتفهم أعمالهم، لابد لنا من أن نضع أيدينا على الأسطورة الأصل وتشكيلهم لها من تلك القصائد والاسباب النفسية والفكرية والفنية التي دعتهم الى ذلك التشكيل.

٣- ان نلحظ أن الارسال شهد تحولات في أبعاد القصيدة العربية لغة وسياقات ومن حيث الرمز واستخدام الأسطورة، مما يستتبع تحولات في الاستقبال عند المتلقين.

٤-.نشوء مرجعيات معرفية جديدة لتفهم وتذوق الأجناس الحديثة مضموناً وشكلاً. فبالإضافة الى اللغة والأدب والبلاغة والدين والتاريخ لابد من الإلمام بعلم الأساطير والفولكلور وعلم النفس ومناهج النقد الحديثة الأخرى..

٥- ولامحيص لنا أن نعترف بأن هناك شفرة شعرية جديدة رغم اختلافها مع الشفرة الشعرية للقصيدة القديمة، إلا أنه لاقطيعة بينهما، والتطور الحاصل في شفرة الإرسال الشعري الحديث قد يظهر تطوراً طبيعياً إذا أخضعناه للدرس وقد يبدو طفرة لامبرر لها إذا حكمنا الانطباعات الذاتية.

٦-إنّ اختلاف شفرة الإرسال يستدعي تحول تشفير الاستقبال وتطور العرف اللغوي في ذاك يتطلب تطوراً في هذا.

كانت الإجراءات اللغوية والنحوية والبلاغية ومعرفة الأدب والتاريخ أحياناً كافية للدخول الى عالم الإبداعات العربية في الماضي. أما اليوم فالعلوم الحديثة التي المعنا اليها لايستغنى عنها بالإضافة إلى أدواتنا الموروثة. مهما يكن، فإن استخدام العنقاء في الشعرين القديم والحديث بشكلين مختلفين يطرح علينا اشكاليات عدة.

١ - كيف تطورت عنقاء الكناية وعنقاء الاستعارة الى عنقاء الأسطورة؟ العنقاء في الشعر القديم كناية عن اسم معلوم لجسم معدوم.

ولكنها في الشعر الحديث ورواية العنقاء كما في التصوف والفولكلور تصبح رمزاً للحياة والتجدد والانبعاث عبر الاحتراق والموت أو

عبر الحضور والغياب، أو الخصب والجدب أو الشيخوخة والشباب أو تشكل الهيولى بالصورة.

٢- هل يمكن للكناية أن تتوسع فتصبح أسطورة وبالتالي هل يمكن للأسطورة أن تتقلص فتصبح كناية أو أي شكل من أشكال البيانات الأخرى؟.

هذا الإمكان وارد وهو مرهون بالعرف اللغوي وتحوله من عصر إلى عصر، في الحضارات الشفهية أو السحرية تصبح الكناية برقية سريعة وفعالة في نقل الخبرات الإنسانية معنى وجماليات. فكناية مثل كناية الهامة في قصيدة ذي الاصبع العدواني تنطوي على نواة أسطورية في سياق القصيدة الدرامي ككل. وكناية لبد آخر نسور لقمان تقودنا إلى قصة أسطورية رمزية. وكناية العنقاء أيضاً ترتبط بسياقات أسطورية إذا ما نظرنا إلى الشرح في الهوامش بعين أخرى.

وهكذا فإن الكنايات في نص القصائد المعنية هي بمثابة برقيات تحيلنا الى دلالات وفضاءات أسطورية. وكل منها يدور حول الحياة ضد الموت «لبد»، يدلنا على أن الموت هو طرف الحياة الآخر، والعنقاء تحلق فوق دلالات العدم والوجود، تفي إطار الشعر القديم كمرجعية معرفية.

٣- إذا كانت بعض أدوات الشفرة البلاغية متداخلة كالإستعارة والتشبيه، والاستعارة والكناية في الاستعارة المكنية، فلماذا نستغرب تداخل الكناية والأسطورة وتحول الواحدة الى الأخرى في الهامة ولبد والعنقاء.

وإذا سيطرت الشفرة البلاغية كعرف لغوي وجمالي على الإسال والاستقبال في ابداعاتنا القديمة فهل يعني هذا أن نسد الباب في وجه

تطورات مماثلة أو موسعة لفنوننا البيانية الحديثة لاسيما الأسطورة والرمز المنبثقين من حياتنا وشروطها الوجودية.

٤- إن فتح علم البلاغة على علم الأسلوب أصبح ضرورة ملحة وان اعتبار الرمز والأسطورة فنين من فنون البيان في منزلة بين العلمين أصبح أكثر من ضرورة حتى لاتبقى ابداعاتنا حرونة وعصية على الدرس أو دلالة على عجزنا وتنكبنا عن المسؤولية، لم تكن حياة العرب خالية من الأسطورة يوماً من الأيام لأنها تدور حول الحياة والمصير في بدع من المخيلة. وإذا سيطرت الشفرة البلاغية وقياساتها واجراءاتها على شعرنا في عصر ما مدعومة بالقياس الفقهي والنحوي، واكاد أضيف الأدبي، فهذا يعني أن نوصد الباب في وجه فنوننا البيانية الحديثة وإذا كانت الأسطورة قد أصبحت رأساً في الهامش وتقلصت إلى الكناية، كبرقية في النص فإنها اليوم تعود من الهامش إلى النص لأسباب ودواع حقيقية.

إن ذهاب الأسطوري أو ترسبه أو ترحيله إلى الهامش من قبل المبدع والشارح على حد سواء لاينفي وجوده بل يكشف عنه، كما رأينا في أمثلة الهامة ونسور لقمان والعنقاء، فالكناية هي قناع بلاغي لحقائق وأبعاد أسطورية عن الحياة والموت، والكناية على هذا ما هي الا شذرة منها أو علامة عليها، إنها التماع الوعي في أشكال اللغة والبلاغة التي ترسو جذورها في اللاوعي الذاتي والجمعي المتعدد والمتباين كما في رسالة الطير ومنطقه والمعين الصوفي والعجائبي للقزويني والدميري وألف ليلة وليلة.

وإذا كانت ظروف الحضارة اقتضت فنون البيان البرقية في ماضي العصور فإن عصورنا الحديثة تتطلب أن نتحول بهذه البرقيات إلى الأسطورة وحبكة الرمز لاسيما في الفن والشعر. وإذا كان علينا أن نكسر عزلة البلاغة

بفتحها على العلوم الأخرى، علم الجمال وعلم الأسلوب، فما علينا إلا أن نكون أكثر واقعية بالتعامل مع علم الأساطير والفولكلور وغيرها كمرجعيات لفهم ابداعاتنا الحديثة وتذوقها واستخدامها متى كان مناسباً لاكتشاف موروثاتنا الحضارية من جديد من خلال حفريات معرفية وثقافية لاتتجرد من حدس المخيلة وعمق البصيرة.

من هنا تولدت الرغبة عندي في البحث عن جذور العنقاء لافي الشعر فحسب بل في الميادين المعرفية الأخرى حتى نتفهم ابعاد البرقيات البيانية من كناية وغيرها، ونتبين كيف انقلبت الكناية الى أسطورة بين شعر وشعر وبين عصر وعصر.

إذا كان أصل الكناية في الحياة أسطورة فلماذا لاتخرج الأسطورة من رحم الكناية؟! ولماذا لاتطير العنقاء من قفص الرماد والموت بالنار العجيبة؟! وولادة الأسطورة من جديد في أدبنا لم تكن يسيرة وهي حصيلة تيارين:

أولاً: ان ميثولوجيا الآخر كانت حافزاً لنا في البدايات مع حركة أبولو للتعرف على ميثولوجيتنا.

ثانياً: استرداد ماترشح منها إلى اساطير الآخر وتأصيله من خلال موروثاتنا والحضارية.

لقد عرّفنا سليمان البستاني ربما لأول مرة على الآخر الأسطوري في ترجمته للإلياذة ومقدمته الضافية (١٩٠٥م) مما مهد السبيل أمام شفيق معلوف ليستجمع في عبقر بانشيون العرب رموزْ اساطيرهم القديمة. إلا أن الدراسات الأسطورية المعمقة لم تقم إلا بعد التعرف على تراث الشرق

الأدنى القديم في مصر وسوريا والعراق والجزيرة من خلال حفريات علمي الآثار والإنسان، والى هذا التراث تنتمي أساطير الخصب بأسماء مختلفة في كل موطن لكن الوظائف واحدة.

والتعرف على هذا التراث أصبح مصدر الهام للمبدعين كما هو مصدر فخار للمواطنين.

لقد جب الإسلام بالتوحيد ماقبله من تعدد وثني واستبقى كل المعاني الخيرة التي لاتتناقض مع هذا التوحيد. فاستبعدت من أساطير الخصب طقوسها الوثنية، واستبقت معانيها الدائرة على الحياة والموت التي مايزال الإنسان يواجهها اليوم.

وإذا كان تي. اس. اليوت قد نهل من هذه الأساطير ومن بعده أديث سيتويل واكتافيو باث وجورج بورجيس فلماذا لايستوحي منها الشعراء العرب؟

وإذا كان جيمس فريزر قد خصص في موسوعة كبيرة لأساطيرنا بعنوان الغصن الذهبي حيزاً هاماً، فلماذا يبقى هذا الغصن في دوحتنا غير مورق؟

وإذا انبرى ليفي شتراوس لدراسة الأسطورة في استراليا و افريقيا وأمريكا اللاتينية وخرج بقناعات عنا لانرضى عنها فلماذا نقف نحن مكتوفي الأيدي حيال أساطيرنا وموروثاتنا؟

من هنا جاء سفرنا عن سفر العنقاء أو سفرنا في سفرها فدرسنا هذه الأسطورة في المعجم والتفسير والتاريخ والحديث والأدب والتصوف والفولكلور.

وخرجنا بيقين عن بعديها الرأسي أو العمودي والأفقي، فألقينا الضوء على تداخلها مع الأساطير الأخرى أو تجاورها معها أو ترادفها أو اشتراكها أو حتى تقاطعها في فضاء الثنائيات الضدية التي يفرقها الاحتراق كما يوحدها.

فالحياة والموت أو النار والرماد تتكرر جدليتها إلى مالانهاية في مرآة هذا الطائر.

كتب للمؤلف بالعربية

دراسات نقدية

١ – عدي بن زيد العبادي شخصيته وشعره – دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠م.

٢– حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث «مونوغراف» المكتبة الإسلامية الرباط (١٩٧٤م).

٣– حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث «مونوغراف» المكتبة الإسلامية الرباط طبعة ثانية (١٩٧٥م).

٤– المعراج والرمز الصوفي – دار الباحث بيروت ١٩٨٢م.

٥– بدر شاكر السياب وايديث سيتويل – دار المعرفة الكويت ١٩٨٣م.

٦– الخالدون – بيروت ١٩٨٣م.

٧– جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية دار طلاس – دمشق ١٩٨٧م.

٨– مدخل الى الشعر العربي الحديث – نادي جدة الأدبي ١٩٨٨م.

٩– المسرح السعودي – دراسة نقدية – نادي الرياض الأدبي ١٩٩٢م.

١٠– سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٦م.

لنذير العظمة في المسرح

مسرحيات شعرية:

- ابن الأرض: اخرجها جوزيف فهده لاذاعة صوت امريكا دمشق ١٩٥٢ واذيعت مراراً ثم طورت للمسرح ١٩٥٧ .

- جراح من فلسطين: دمشق ١٩٥٢ .

- جسر الموتى: نشرت في مجموعة الشاعر أطفال في المنفى في بيروت ١٩٦١ .

نشرت جميعاً عن مطبعة الشام دمشق ١٩٩٢ .

مسرحيات نثرية:

- سيزيف الأندلسي أخرجها فريد بنمبارك لمسرح محمد الخامس بالرباط برعاية وزارة الثقافة المغربية ١٩٧٥ وأخرجها أسعد فضة دمشق ١٩٧٦ مديرية المسارح وزارة الثقافة السورية .

طائر السمرمر دار فكر بيروت . أخرجها نبيه مراد كندا

- اوروك تبحث عن جلجامش اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٦ .

- المرايا اصدار مطبعة الشام دمشق ١٩٩٢ .

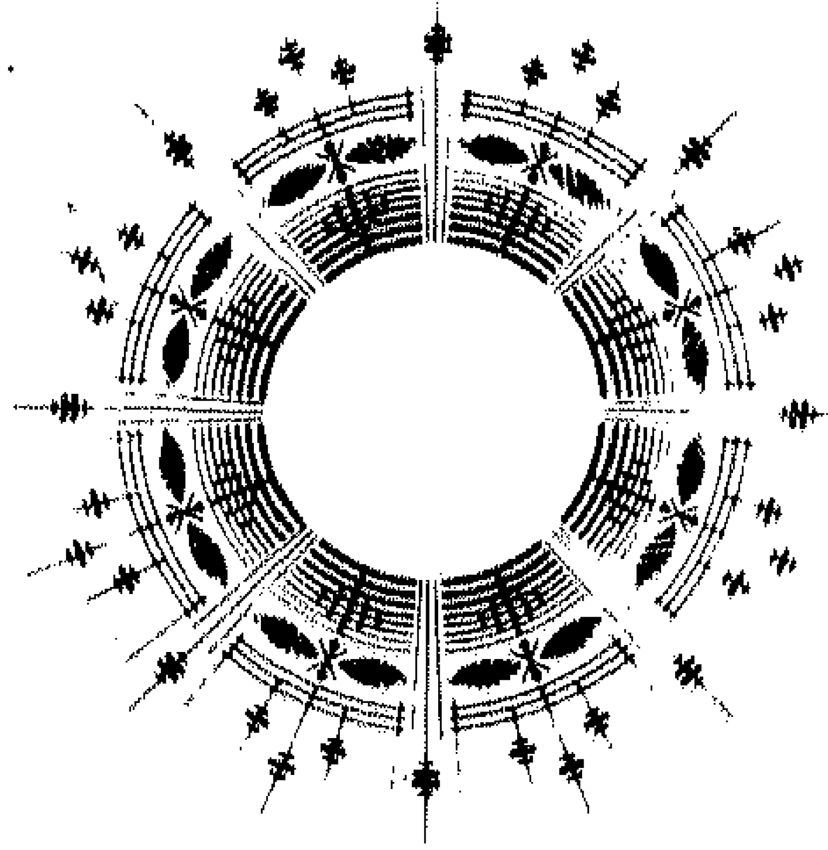
- دروع امرىء القيس اصدار مطبعة الشام دمشق ١٩٩٢ .

- المسرح السعودي دراسة نقدية النادي الأدبي الرياض ١٩٩٢ .

- الشيخ ومغارة الدم اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٤ مسرحت أجزاء منها للإذاعة السورية .

الفهرست

٢٥٠٠ ط١ /١٢/١٩٩٦





طبع في مطابع وزارة الثقافة
دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر
٢٥٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل
٥٠٠ ل.س